BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA

ANNO XXII - NUMERO 6 GIUGNO 1961

Sommario

SAGGI E ARTICOLI

NOTE

I FILM . . . » 71

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici

Anno XXII - n. 6
giugno 1961

Direttore

Floris L. Ammannati, presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia

Condirettore responsabile

Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia

Redazione

A cura dell'Ufficio Studi del C.S.C.

Direzione e Redazione

Roma, via Antonio Musa 15, tel. 863.944

Amministrazione

Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 848.030 - c/c postale n. 1/18989

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 3.600, estero lire 5.800; semestrale: Italia lire 1.800. Un numero costa lire 350; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « La Nuova Grafica », Roma, tel. 319.441.

Il Centro Sperimentale e il Risorgimento Italiano

In occasione delle celebrazioni dell'Unità d'Italia il Centro Sperimentale di Cinematografia, con l'alto Patronato del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, bandisce un concorso a premi per documentari di corto metraggio a 35 mm. sul tema « Il Risorgimento italiano ».

I documentari dovranno essere dedicati alle figure più salienti e agli episodi più illustri del Risorgimento italiano.

Una apposita Commissione giudicatrice, di cui verranno successivamente resi noti i componenti, assegnerà 5 premi di lire 2.000.000 ciascuno.

I documentari dovranno essere a colori, di lunghezza non inferiore a 300 metri, e risultare ammessi alla programmazione obbligatoria o per il quarto trimestre dell'esercizio finanziario 1960-61 o per il primo trimestre dell'esercizio finanziario 1961-62, a norma dell'art. 2 della legge 22-12-1960, n. 1565.

I premi andranno ai produttori dei film i quali dovranno assicurare, per ogni cortometraggio, la stampa di almeno dieci copie e la relativa distribuzione in ogni ordine di sale cinematografiche.

Le riprese dei documentari in concorso dovranno risultare iniziate — in base alla denuncia di lavorazione presentata, a norma di legge, al Ministero del Turismo e dello Spettacolo — dopo la data della emanazione del presente bando di concorso.

La Giuria, nominata dal Centro Sperimentale di Cinematografia, sarà composta:

Presidente: il Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Membri: 1 esperto in storia del Risorgimento, 3 critici cinematografici, 1 critico d'arte, 1 regista di documentari.

Svolgerà le funzioni di *Segretario*: il Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Le domande di partecipazione al Concorso, corredate di ogni utile informazione relativa ai singoli film, dovranno essere presentate al Centro Sperimentale di Cinematografia (Via Tuscolana, 1524 - Roma, tel. 240046) entro il 31 luglio 1961. Le copie dovranno pervenire al Centro stesso entro il 30 settembre dello stesso anno.

Una copia dei documentari premiati dovrà essere ceduta, a titolo gratuito, alla Cineteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

Roma, 29 maggio 1961

Gli Oscar del 1961

A Santa Monica il 18 aprile l'Academy ha assegnato gli annuali « Academy Awards », meglio conosciuti come « Oscar ». Ecco i premi:

MIGLIOR FILM: *The Apartment* (L'appartamento) di Billy Wilder.

MIGLIORE REGISTA: Billy Wilder per *The Apartment* (L'appartamento).

MIGLIORE SOGGETTO E SCENEGGIATURA ORIGINALI: Billy Wilder e I. A. L. Diamond per *The Apartment* (L'appartamento).

MIGLIORE SCENEGGIATURA TRATTA DA UN LIBRO: Richard Brooks per *Elmer Gantry* (Il figlio di Giuda).

MIGLIORE ATTORE PROTAGONISTA: Burt Lancaster per *Elmer Gantry* (Il figlio di Giuda).

MIGLIORE ATTRICE PROTAGONISTA: Elizabeth Taylor per *Butterfield 8* (Venere in visone).

MIGLIOR ATTORE NON PROTAGONISTA: Peter Ustinov per *Spartacus* (Spartacus).

MIGLIORE ATTRICE NON PROTAGONISTA: Shirley Jones per *Elmer Gantry* (Il figlio di Giuda).

MIGLIOR FILM STRANIERO: *Jungfrukällan* (La fontana della vergine) di Ingmar Bergman (Svezia).

MIGLIOR DOCUMENTARIO LUNGOMETRAGGIO: *The Horse with the Flying Tail* di Walt Disney.

MIGLIOR DOCUMENTARIO CORTOMETRAGGIO: *Giuseppina* di James Hill (Gran Bretagna).

MIGLIOR CORTOMETRAGGIO A SOGGETTO: *Munro*.

MIGLIOR CORTOMETRAGGIO A DISEGNI ANIMATI: *Day of the Painter*.

MIGLIOR SCENOGRAFIA: Alexander Trauner per *The Apartment* (L'appartamento), per il film in bianco e nero; Alexander Golitzen e Eric Orbom per *Spartacus* (Spartacus), per il film a colori.

MIGLIORI COSTUMI: Edith Head e Edward Stevenson per *The Facts of Life* (Un adulterio difficile), per il film in bianco e nero; Valles e Bill Thomas per *Spartacus* (Spartacus), per il film a colori.

MIGLIOR FOTOGRAFIA: Freddie Francis per *Sons and Lovers* (Figli e amanti), per il film in bianco e nero; Russell Metty per *Spartacus* (Spartacus), per il film a colori.

MIGLIOR COMMENTO MUSICALE: Ernest Gold per *Exodus* (Exodus), per il film drammatico; Morris Stoloff e Harry Sukman per *Song without End* (Estasi), per il film musicale.

MIGLIORE CANZONE: Manos Hadjidakis per « Uno a me, uno a te » del film *Never on Sunday* (Mai di domenica).

MIGLIOR SONORO: *The Alamo* (La battaglia di Alamo) di John Wayne.

MIGLIORI EFFETTI SPECIALI: *The Time Machine* (L'uomo che visse nel futuro) di George Pal.

Il premio « Jean Hersholt » per meriti umanitari è stato attribuito al produttore Sol Lesser.

Sono stati infine attribuiti tre « Oscar » speciali:

a GARY COOPER « per la sua incarnazione di un tipo americano ormai conosciuto nel mondo intero »;

a STAN LAUREL « per la sua opera di pioniere dei film comici »;

a HAILEY MILLS « per la sua interpretazione in *Pollyanna* (Il segreto di Pollyanna) ».

E' da rilevare che per la prima volta da quando furono istituiti, gli « Oscar » non sono stati assegnati ad Hollywood, bensì nella città di Santa Monica. Erano presenti 2500 persone, non compresi gli attori; fungeva da « maestro di cerimonie » il comico Bob Hope. Come si può osservare, i film *The Apartment* e *Spartacus* hanno ricevuto 4 « Oscar » ciascuno, mentre *Elmer Gantry* ne ha ricevuti 3.

Vita del C. S. C.

CONFERENZE DEL PRESIDENTE DEL CENTRO IN ITALIA ED IN SPAGNA — Il Presidente del Centro Sperimentale di Cinematografia, dott. Floris Luigi Ammannati, ha tenuto in Spagna una serie di conferenze sul cinema. Il 14 aprile, nell'Aula Magna dell'Università di Valladolid, sotto gli auspici della « Dante Alighieri », ha parlato su « L'influenza del cinema nell'educazione »; il 15, all'Università di Bilbao, su « Cinema italiano, oggi »; il 19, all'Istituto Italiano di Cultura di Madrid, presentato dal suo Direttore prof. Bascone e alla presenza dell'Ambasciatore d'Italia, Pellegrino Chigi, su « Cinema e civiltà », a chiusura del ciclo di proiezioni dell'Istituto per il 1960-61. In precedenza, sempre a Madrid, il dott. Ammannati aveva visitato l'Istituto Superiore di Investigazioni Cinematografiche, parlando agli allievi della scuola.

Altre conversazioni il Presidente del Centro ha tenuto in diverse città dell'Italia Settentrionale: a Mantova ha parlato su « I problemi del cinema oggi in Italia », a Ferrara su « Il problema morale nello spettacolo cinematografico », a Cesena su « Arte e non arte nel cinema italiano », a Pordenone su « Spettacolo ed educazione di massa ».

LE CONVERSAZIONI INTERNAZIONALI SUL CINEMA A VALLADOLID — Dal 9 al 16 aprile hanno avuto luogo a Valladolid le II Conversazioni Internazionali sul Cinema, nell'ambito della VI Settimana Internazionale del Cinema Religioso e dei Valori Umani. Presidente del convegno, a cui hanno partecipato studiosi, registi, critici d'Europa e d'America, era, come già l'anno scorso, l'italiano Floris L. Ammannati. Ernesto G. Laura, redattore di « Bianco e Nero », ha tenuto una relazione su « Cine y pena »; Mario Verdone, capo ufficio studi del C.S.C., ha invece riferito su « Cine y delinquencia juvenile ». Sulle Conversazioni e sulla Settimana pubblichiamo un servizio in altra parte della rivista.

FIORAVANTI PRESENTA A COLONIA L'ANTOLOGIA — L'8-9 maggio il Direttore del C.S.C., dott. Leonardo Fioravanti, ha presentato a Colonia, presso l'Istituto Italiano di Cultura, la prima parte dell' « Antologia del cinema italiano », dedicata al cinema muto, realizzata da Antonio Petrucci per il Centro. Il dott. Fioravanti ha illustrato le caratteristiche del cinema italiano muto, soffermandosi in particolare sul film storico, come espressione tipica della cultura e della vita del nostro paese in quell'epoca. Il film, che ha riportato un notevole successo, verrà presentato anche in altre città tedesche.

VISITE AL C.S.C. — Il 12 maggio ha visitato il Centro, ricevuto dal direttore, dott. Fioravanti, un gruppo di insegnanti austriaci.

Il 25 maggio il dott. Fioravanti ha ricevuto e guidato in visita alla scuola il Direttore Generale della Cinematografia Turca, Cahit Günal, che era accompagnato da funzionari dell'Ambasciata di Turchia in Italia.

Il 26 maggio ha visitato il Centro una delegazione economica del Marocco, di cui facevano parte anche alcuni cineasti.

LATTUADA PARLA AGLI ALLIEVI — Alberto Lattuada ha tenuto il 22 maggio una conversazione agli allievi, seguita da un dibattito, proseguendo così la serie degli incontri con i registi italiani. Pubblichiamo in altra parte della rivista il resoconto stenografico del dibattito.

STUDENTI DELLA « PRO DEO » AL CENTRO — Ricevuti dal capo ufficio studi prof. Mario Verdone, gli studenti delle specializzazioni Cinema e Televisione dell'Università Internazionale di Scienze Sociali « Pro Deo » hanno visitato il Centro, accompagnati dal prof. Omero Fantera e dal Rev. P. Prieto. Gli ospiti, dopo aver preso conoscenza delle installazioni, hanno assistito alle esercitazioni degli allievi, visitando anche il nuovo studio televisivo.

UN PRANZO AL C.S.C. IN ONORE DEL CINEMA BRASILIANO — La delegazione brasiliana giunta a Roma per partecipare alla Settimana del Cinema Brasiliano, dopo essere intervenuta alla Rassegna del Cinema Latino-Americano di Santa Margherita Ligure, è stata ricevuta al Centro Sperimentale di Cinematografia dal Presidente dott. Floris Luigi Ammannati e dal Direttore dott. Leonardo Fioravanti. La delegazione era guidata dal dott. Persio Ribeiro Porto, Capo di Gabinetto del Segretario di Stato degli affari di Governo, e rappresentante del Governo di San Paolo, e composta da Plinio Garcia Sanchez, Presidente della Commissione Statale del Cinema, dal dott. Francisco Almeida Salles, Presidente della Cineteca Brasiliana, membro del Gruppo Esecutivo dell'Industria Cinematografica, Membro della Commissione Statale del Cinema, critico del giornale « O Estado de Sao Paulo », da Fernando de Barros, regista e produttore, membro della Commissione Statale del Cinema, critico del giornale « Ultima ora », dai produttori Walter Guimaraes Motta (cui si deve *A morte comanda o cangaço,* premio del Governatore dello Stato di Sao Paulo per la produzione 1960) e Josè Antonio Orsini (*Città minacciata*), dal Console Carlos Perez della Divisione Culturale del Ministero delle Relazioni Estere, e da un numeroso gruppo di attori e attrici: Maria Della Costa (*Cammini del sud* e *Morale in concordato*), Odette Lara (*Ararà rossa, Assolutamente sicuro, Una certa Lucrezia, Morale in concordato, La gola del diavolo*), Eva Wilma (*Città minacciata,* che ha rappresentato il Brasile a Cannes nel 1960), Norma Benguell (*Donne e milioni*), Aurora Duarte (produttrice e interprete di *A morte comanda o cangaço,* scelto per il prossimo festival di Berlino), Arassary de Oliveira (*Bahia de todos os Santos*), Alberto Ruschel (*Cangaçeiro* e *A morte comanda o cangaço*), John Herbert, Filipe Carone.

La delegazione ha compiuto una minuziosa visita alla scuola e alle installazioni del Centro, guidata dal Capo Ufficio Studi prof. Mario Verdone ed ha poi assistito alla proiezione di alcuni shorts realizzati da allievi del Centro.

Successivamente è stato servito nel ristorante un pranzo in onore degli ospiti, offerto da Unitalia Film. Sono intervenuti il dott. Annibale Scicluna Sorge, Ispettore Generale alla Direzione Generale dello Spettacolo, il dott. Moccaferri del Ministero Affari Esteri, l'avv. Concetti, Commissario, e l'avv. Lancia, Direttore Generale dell'Istituto Nazionale Luce, l'ing. Delleani e il dott. Onofrio di Cinecittà, l'avv. Tavazza in rappresentanza dell'Anica, il comm. Gemini dell'Agis, il dott. Pierini di Unitalia Film, il dott. Meccoli Direttore della Mostra di Venezia, il dott. Ravaglioli Capo Ufficio Stampa del Comune di Roma, nonché quattro allievi brasiliani del Centro: Gustavo Dahl, Humberto Enrique Delgado, Geraldo Lopes de Magalhaes, Paul Cesar Saraceni.

* * *

L'Ambasciatore del Brasile ha scritto al Direttore del C.S.C. la seguente lettera:

Signor Direttore,

conclusasi a Roma la Settimana del Cinema Brasiliano, prima manifestazione del genere promossa in Italia per iniziativa della Commissione Statale del Cinema del Governo dello Stato di San Paolo, in stretta collaborazione con questa Ambasciata, desidero esprimerLe i vivi ringraziamenti dell'Ambasciata del Brasile in Italia e di quell'Organo del Cinema dello Stato di San Paolo per le gentilezze che in quell'occasione sono state prodigate ai membri della Delegazione del Cinema Brasiliano da parte di codesto Centro Sperimentale.

L'interessante visita fatta agli stabilimenti cinematografici del Centro stesso, in un'atmosfera di viva cordialità, ha dato occasione di constatare l'interesse degli ambienti cinematografici italiani verso un maggior ravvicinamento tra l'Italia e Brasile nel campo della cinematografia.

HUGO GOUTHIER
Ambasciatore del Brasile

* * *

CONCORSO PER ASSUNZIONE DI NUOVO PERSONALE — Il Centro Sperimentale di Cinematografia ha bandito un concorso per l'assunzione di nuovo personale nei ruoli organici dell'Istituto. I corsi sono i seguenti: a) concorso per n. 2 posti di Consigliere di 3ª classe nella carriera direttiva amministrativa; titolo di studio richiesto: diploma di laurea in giurisprudenza o in lettere e filosofia o in scienze economiche e commerciali o in scienze politiche; b) concorso per n. 1 posto di vice Segretario nella carriera di concetto di segreteria; titolo di studio richiesto: diploma di ragioneria o diploma di maturità classica o scientifica o diploma di abilitazione magistrale; c) concorso per n. 1 posto di Tecnico aggiunto nella carriera di concetto tecnica; titolo di studio richiesto: diploma di perito industriale in una delle seguenti specializzazioni: radiotecnica, elettrotecnica, elettronica; d) concorso per n. 5 posti di Applicato aggiunto nella carriera esecutiva; titolo di studio richiesto: diploma di istruzione secondaria di 1º grado; e) concorso per n. 2 posti di Inserviente nella carriera del personale ausiliario; titolo di studio richiesto: occorre aver compiuto gli studi di istruzione obbligatoria; f) concorso per n. 1 posto di Agente tecnico nella carriera del personale ausiliario tecnico; titolo di studio richiesto: occorre aver compiuto gli studi di istruzione obbligatoria ed essere in possesso di patente di guida di categoria non inferiore alla D.

Per ulteriori informazioni rivolgersi al Centro Sperimentale di Cinematografia, via Tuscolana 1524, Roma.

PRESENTATO AL MINISTRO FOLCHI IL QUARTO VOLUME DEL FILMLEXICON — L'on. Alberto Folchi, Ministro dello Spettacolo, ha ricevuto il Presidente del C.S.C., dott. Floris Luigi Ammannati, il quale gli ha fatto omaggio della prima copia del 4º volume del « Filmlexicon degli autori e delle opere ».

Il Presidente del Centro ha assicurato il Ministro del lavoro di prosecuzione dell'opera, di cui il Centro prese l'iniziativa nel 1956, informandolo che il 5º volume è in corso di stampa e che all'inizio del prossimo anno l'edizione della prima parte — la sezione biografica — sarà completata.

Il nuovo volume comprende le lettere M-N e consta di 1436 colonne (256 in più rispetto al volume precedente) con 73 tavole fuori testo (16 in più rispetto al volume precedente).

A VERDONE IL PREMIO « MARIO GROMO » — Mario Verdone ha vinto il premio « Mario Gromo » di mezzo milione di lire destinato « all'autore dell'articolo o servizio che meglio abbia esposto al pubblico i temi della cinematografia per l'industria come documentazione, studio dei processi produttivi e sussidio didattico ».

Il Premio — intitolato alla memoria dell'illustre critico e giornalista torinese — è stato istituito dall'Unione Industriale di Torino nel quadro del 2º Festival Internazionale del Film Industriale. La Giuria era composta da Ermanno Gurgo Salice, presidente, Edoardo Bottassi, Ernesto Caballo, Angelo Dragone, Riccardo Giordano, Mario Tonelli.

L'assegnazione a Mario Verdone è stata fatta per il complesso degli articoli presentati — fra cui « L'Italia non è un paese povero », pubblicato dalla nostra rivista nel fascicolo di luglio del 1960 — « tutti altamente documentati da profondo conoscitore della materia ».

Medaglie d'oro sono state inoltre assegnato a Manlio Villare, Flavia Paulon, Giuseppe Porzio, Ermanno Comuzio, Achille Berbenni, Achille Valdata, Ivan Arnaldi, Umberto Folliero.

Notizie varie

FILM D'ANIMAZIONE — E' nata l'Associazione internazionale del film d'animazione (AS.I.F.A.), che corona il risveglio impresso al settore dalle « Giornate internazionali del film d'animazione » che si svolgono ogni anno ad Annecy. Gettate le basi ad Annecy lo scorso anno, l'Associazione è stata preparata da riunioni tenute a Bergamo, Tours, Belgrado.

Il Consiglio d'Amministrazione del nuovo organismo, che resterà in funzione fino al 1962, è composto da: Norman McLaren (Canada), Presidente; Ivan Ivanov-Vano (U.R.S.S.), Vosjen Masnik (Cecoslovacchia), Jurica Peruzovic (Jugoslavia), Ion Popesco-Gopo (Romania), Vice Presidenti; Pierre Barbin (Francia), Segretario generale; John Halas (Gran Bretagna), Tesoriere; Helen Grayson (U.S.A.), Ryszard Brudzynski (Polonia), Ezio Gagliardo (Italia), Paul Grimault (Francia), membri.

L'Associazione ha fissato la sua sede sociale in Francia e ha, fra l'altro, dato alle stampe un Bollettino in tre lingue: francese, inglese e russo.

CONVEGNO TV E IL SECONDO CANALE — Il 17-18 giugno il romano Palazzo Marignoli ha ospitato un convegno su « La Televisione alla vigilia del secondo canale », promosso dal Circolo Italiano del Cinema, dal Sindacato Nazionale Scrittori, dall'A.N.A.C. (Associazione Nazionale Autori Cinematografici), dalla Società Attori Italiani, dal Sindacato Nazionale Autori Drammatici, dall'Intesa Nazionale per la Cultura, dall'A.R.C.I. (Associazione Ricreativa Culturale Italiana), dall'Associazione Radio-Teleabbonati.

Ecco il testo della mozione conclusiva:

« Il Convegno, esaminando l'attività svolta sinora della RAI-TV, a sette anni dall'inizio delle pubbliche trasmissioni televisive, ha dovuto constatare che — se il livello tecnico raggiunto è apprezzabile — il carattere, la qualità dei programmi, l'orientamento dell'informazione, troppo spesso prescindono da ogni serio intendimento di cultura, rendendo il mezzo televisivo principalmente uno strumento di evasione, cui è preclusa la possibilità di svolgere la sua naturale funzione di diffusione critica delle idee, di stimolo ad una migliore conoscenza dell'uomo e della realtà del nostro paese.

La sanzione della Corte Costituzionale alla situazione di monopolio dell'Ente concessionario, non consente di prospettare il superamento di questa situazione attraverso la libera concorrenza, tuttavia, come la Corte ha riconosciuto, allo Stato incombe l'obbligo di assicurare in condizioni imparziali ed obiettive la possibilità di godere e di servirsi del mezzo a tutte le correnti di pensiero.

Per l'attuarsi di tali condizioni è presupposto essenziale una profonda riforma dell'Ente concessionario che sottragga tra l'altro la nomina del Consiglio di Amministrazione all'influenza politica ed ideologica dell'Esecutivo, fissando invece precise norme democratiche per la sua costituzione e il suo funzionamento, con la rappresentanza delle categorie culturali e professionali direttamente interessate.

Il Convegno richiede inoltre che, con interventi legislativi, si conferisca alle Commissioni già esistenti effettivi poteri di controllo e di vigilanza sulla obiettività dell'informazione, sulla imparzialità nella scelta dei collaboratori, sulla predisposizione dei programmi, facendo posto ai rappresentanti dei teleabbonati effettivamente nominati attraverso le Associazioni democraticamente costituite.

Il Convegno invita i Dirigenti della RAI ad un incontro con i Rappresentanti delle Associazioni degli uomini di cultura e dello spettacolo per esaminare la possibilità di promuovere un periodico dibattito attraverso la TV sui programmi realizzati e da realizzare, stabilendo per la prima volta organici contatti fra TV, uomini di cultura e pubblico, per arricchire criticamente i contenuti dei programmi televisivi ed al tempo stesso stimolare il sorgere di nuove consapevoli esigenze in un pubblico che si identifica sempre più con tutto il popolo italiano ».

The Great Dictator satira esemplare del nazismo

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

Carte in tavola. « Questa è una storia che si svolge negli anni fra due guerre mondiali: un *intervallo* durante il quale la Follia si scatenò, la Libertà precipitò a capofitto e l'Umanità fu presa un poco a calci ». Chaplin dichiara i suoi scopi con la chiarezza e l'arguzia che gli sono proprie. Si parlerà di noi, di voi, il nostro mondo di pazzi. Se ne parlerà seriamente e con speranza nel futuro: dopo tutto, questo periodo noi sappiamo che è un intervallo, un « interim ». Ma se ne parlerà anche con una certa « souplesse », se possibile, visto che l'Umanità (le maiuscole sono di Chaplin) è stata presa un pochetto a calci nel sedere, « was kicked around somewhat ». Sono parole messe come prefazione ad un film concepito nei primi mesi del 1939 e girato fra il settembre dello stesso anno e il marzo dell'anno successivo, quando già era divampata la guerra in Europa (1). Eppure, per Chaplin, è già storia di ieri. Ce la propone subito come veduta dall'alto di quel « futuro » in cui egli già si trova (la sua speranza nell'avvenire equivale a una certezza). L' « interim » è già trascorso, per lui. I verbi della prefazione sono al passato remoto. Immerso nella storia come tutti, Chaplin esordiva con questo gesto di orgoglioso ottimismo. Il nemico, l'uomo al quale si debbono la follia, l'eclissi della libertà, l'umiliazione dell'umanità, è già stato sconfitto.

---

(1) Theodore Huff: *Charlie Chaplin*, ed. it. Fratelli Bocca editori, Milano-Roma, pag. 329.

Generalmente, dinanzi a *The Great Dictator* la critica e la storiografia cinematografiche hanno reagito in due modi fra loro opposti: da una parte si è lodata — con ammirazione e slancio più o meno grandi (2) — la generosa « protesta » civile di cui il film è frutto, il suo perentorio antifascismo; dall'altra sono state censurate la (più o meno vistosa) debolezza della struttura narrativa, la confusione delle linee di sviluppo della storia, la mediocrità della satira (3). Una parte e l'altra hanno fatto concessioni verso le tesi dell'avversario, ammettendo, gli « antifascisti », che non tutto era limpido nella ribellione di Chaplin e concedendo, i « detrattori », che l'idea generale possedeva un sua obiettiva vitalità quantunque sprecata dall'uso troppo diretto che l'autore faceva delle sue frecce polemiche. Sarebbe sciocco dividere il campo, da parte nostra, in critici « progressivi » (i primi, i favorevoli) e in critici « reazionari » (i secondi), anche attribuendo agli aggettivi un significato ideologico-culturale e non politico. « Progressivi » e « reazionari » sono equamente mischiati, in questo dibattito. E ciò diciamo per togliere al dibattito stesso una coloritura che giudichiamo pericolosa, giacché potrebbe trascinarci verso l'incomprensione preconcetta di *The Great Dictator.*

---

(2) Citeremo per tutti il saggista sovietico M. Bleiman (dal volume: Eisenstein, Bleiman, Kosinzev, Iutkevic: *La figura e l'arte di Charlie Chaplin,* ed. it. Einaudi, Torino, 1949): « Il film che Chaplin ha lanciato in questo periodo è saturo di autentico realismo storico e imbevuto di concreto contenuto storico. Il punto di vista del nichilismo storico non ha più diritto di esistere. La storia si è infiltrata così imperiosamente nel destino personale di ogni individuo, e il destino di ogni essere umano è così legato alla guerra, che non è più possibile ostentare disinteresse verso i problemi storici, cavarsela dicendo che il processo storico non esiste, e negare l'importanza del processo stesso sforzandosi di dimostrare che la storia è priva di raziocinio e di significato... Poco importa che la lotta si svolga nella forma tradizionale dello spettacolo comico e buffo; poco importa che Chaplin porti la maschera del disgraziato ridicolo. Quando l'arte è vera, autentica, la sua forma è sempre originale e inimitabile. Sull'arte di Chaplin spira il vento maestoso della storia e il grande ideale dell'umanità. Chaplin ha il diritto di indicarci un eroe nel suo omino dai pantaloni laceri e troppo ampi, con il suo tubino ammaccato e le scarpe inverosimilmente larghe. Egli è stato capace di farci assumere verso il suo personaggio un contegno serio, come verso un grande eroe tragico, anche quando lottava per una felicità meschina come la sua. E ora è assurto alla grandezza d'un eroe, d'un paladino degli umiliati e degli offesi... ».

(3) Il più tipico — perché più coerente e sensibile — fra i critici che hanno limitato il valore del film, è stato Mario Gromo. Nella sua recensione del 1946 (ora raccolta di *Film visti,* Edizioni di Bianco e Nero, Roma, 1957) scriveva: « Qui la satira di un Hitler 1937 s'inizia con una felicità persino profetica, ammirevole di toni e di sviluppi, per culminare nel bellissimo episodio del mappamondo di guttaperca; ma poi, dopo qualche guizzo, devìa, si fa evanescente, o trita, per infine cedere il passo a un'invocazione che è soltanto un pistolotto enorme, una conclusione che non conclude, e finisce per rivelarsi un ripiego. Un satirico, pur tra sarcasmi e ironie, è un pò un postero, che già sapeva e giudica; ma gli spettatori d'oggi del *Dittatore,* e gli avvenimenti che dal '37 in poi si sono susseguiti, sono fin troppo i posteri di questa satira talvolta singolarmente preveggente e acuta, ma più spesso soltanto allusiva o spuntata ».

Se è vero, per concludere, che i « progressivi » stanno piuttosto fra i primi che fra i secondi (e viceversa gli altri), non è meno vero che il dibattito ha comunque peccato in eccesso di polemica (in fraintendimento dei significati del film) perché si è mancato di accostarsi all'opera con la necessaria umiltà (4).

Chaplin, s'è detto, mise le carte in tavola prima ancora di cominciare il gioco. E fu, davanti al tempo che si accingeva a rappresentare, un vero e proprio *postero*. Posizione, lo si converrà, singolare, ma che non fu dettata da un calcolo balzano bensì da una precisa esigenza storica. Andrebbe subito fuori strada chi guardasse il Chaplin del *Great Dictator* come un artista furente che versa nella propria opera — con l'immediatezza del gesto che segue senza riflessione un moto dell'animo — la dura condanna di un uomo e di un sistema politico. Nella filmografia dell'autore non esiste nulla di meno immediato di questo che sembra un semplice, violento grido di accusa. Dietro la doppia storia di Hynkel e del barbiere ebreo sta un'ottima preparazione storica, sociologica e psicologica, e per provarlo non è necessario ricorrere a dati biografici sicuri (di pubblici, del resto, non ne esistono in tal senso): il film parla da sè, e questa può essere tra l'altro una nuova occasione per mostrare la parzialità — non diciamo la infondatezza totale, beninteso — delle teorie intuizionistiche dell'estetica contemporanea.

Il nazismo di Adenoid Hynkel e della Tomainia che egli guida ha radici profonde. Chaplin le esamina una per una, con la esattezza e — potremmo dire — il distacco scientifico di uno storico. Anzitutto, le radici affondano nel terreno della prima guerra mondiale, trattata nelle sequenze d'apertura. La Tomainia è ormai sconfitta, ma combatte ancora, non solo con l'accanimento dei disperati ma anche con la fredda determinazione di chi sia persuaso di essere nel giusto. Schultz, il pilota, deve raggiungere ad ogni costo il Quartier Generale per consegnare i piani che assicureranno la vittoria. Gli ameri-

---

(4) Una raccolta lacunosa ma abbastanza indicativa delle reazioni della critica internazionale verso *The Great Dictator* è stata pubblicata da *Il nuovo spettatore cinematografico*, Torino, n. 21, aprile 1961. La redazione della rivista commenta via via le opinioni registrate e ne traccia un bilancio alla fine. La nota conclusiva, inoltre, contiene l'accenno ad un possibile parallelo fra il Chaplin di questo film e il Brecht del « soldato Schwejk ». Ma si tratta di osservazioni sbrigative, imperniate esclusivamente su certe affinità contenutistiche fra le due opere.

Altri elementi per una bibliografia sono reperibili nel volume di Glauco Viazzi: *Chaplin e la critica* (Laterza, Bari, 1955). Cfr. soprattutto pagg. 168 (Bazin), 198 (Chiarini), 226-29 (Lejtes), 356-58 (giudizi vari riassunti).

cani hanno già fatto irruzione da tutte le parti, la grossa Bertha fa cilecca, gli artiglieri si trovano in prima linea e debbono impugnare fucile e bombe a mano per la estrema resistenza, e questo indomabile soldato prussiano è ancora certo della vittoria. Il militarismo tedesco, che sfociò nella prima guerra mondiale, si travaserà nel nazismo, esasperato e ingigantito dalla « ingiusta » sconfitta.

Ma le radici della ideologia affondano anche nel terreno fertile della psicologia collettiva. Quando Schultz si accorge che l'aereo è privo di carburante e la fine è prossima, dà sfogo alle sue romanticherie, nelle quali ritroviamo tipiche tendenze psicologico-letterarie dell'anima germanica. In chiave ironica, con grande finezza, Chaplin mette in bocca al morituro queste parole: « In che mese siamo? Aprile. Aprile in Tomainia. Hilda sarà in giardino, adesso. Starà coltivando i narcisi. Come le piacciono i narcisi. Non avrebbe mai il coraggio di reciderli, per paura di fargli male. Recidere un narciso sarebbe come stroncare la vita di un uomo. O dolce, cara Hilda. Un cuore gentile. E le piacciono anche gli animali... e i bambini ». Non si potrebbe essere più lucidi di così nell'individuare le inclinazioni sentimentali di un popolo e nel presentarle fin d'ora come un possibile contrappunto alla follia che si scatenerà negli anni successivi. Hilda sarà sempre eguale — lascia intendere Chaplin — sempre gentile dolce e tenera, anche se marcerà inquadrata nei ranghi del partito, come milioni di altre Hilde parimenti innamorate dei narcisi, degli animali e dei bambini. « Recidere un narciso sarebbe come stroncare la vita di un uomo ». Alla luce di quel che accadrà più tardi, nel film, le parole acquisteranno intero il loro significato.

Accanto agli aspetti idillici, vengono posti esempi tipici della ferrea organizzazione gerarchica dell'esercito della Tomainia, delle sue strutture di casta (Federico II affermava che i soldati dovevano temere i propri sottufficiali più ancora del nemico, e qui Chaplin esemplificava acutamente, con l'episodio della grossa Bertha che spara su Parigi e in quello dell'attacco aereo alleato), della disciplina assoluta che regna fra le truppe, pronte a buttarsi compatte allo sbaraglio. Ciò non impedisce che esistano anche i vigliacchi e i furbi, in questo esercito esemplare (quando il barbiere ebreo entra nella casa diroccata e trova il mitragliere che spara contro il nemico, si svolge fulminea la seguente scenetta: « Di che divisione sei? », chiede il mitragliere. « 21° Artiglieria, signore ». « Prendi questa... e tienili lontani... continua a sparare. Io torno subito ». Così dicendo il mi-

tragliere se la squaglia e mette la pelle in salvo), ma l'autore mira proprio a tale scopo: dimostrare come la gerarchia e la disciplina, quando sono eccessive, non possano generare altro che viltà e astuzia, mandando in giro per il mondo individui alienati, crudeli, volgari, preoccupati solo del proprio tornaconto o della propria sopravvivenza. Hitler confessò un giorno a Rauschnigg (5): « Io dò ai miei la più ampia libertà... Fate quello che volete ma non lasciatevi prendere con le mani nel sacco... Forse che abbiamo tirato il carretto fuori dal pantano solo per essere mandati a casa a mani vuote? ». Tutto è permesso a chi ha il potere.

Come Hynkel l'abbia conquistato, il potere, a Chaplin non interessa. Finita la guerra (il barbiere ebreo, dopo lo schianto dell'aereo, emerge penosamente dalla melma in cui è affondato), una serie di dissolvenze incrociate, che hanno per *leitmotiv* la rotativa di un giornale, mostra parallelamente quel che accade al povero soldato e quel che accade alla Germania. La pace. Titoli di giornale annunciano: « Dempsey batte Willard, Crisi, Tumulti in Tomainia, Il partito di Hynkel conquista il potere ». Basta. Un banale « montage » risolve la questione, quindici anni di storia vengono agilmente saltati. Il narratore, che parla fuori campo, tra l'altro dice: « Il dittatore Hynkel governava la nazione con pugno di ferro. Sotto il segno della doppia croce, la libertà fu abolita, la libertà di parola soppressa. Si udiva soltanto la voce di Hynkel ».

Eccolo, Adenoid Hynkel. Di spalle — ha spallucce rincagnate, pare un aborto — mentre arringa la folla dei figli di Tomainia, degli Schultz e delle Hilde che amano la natura idillica e la ferrea disciplina. Ora è di fronte, il discorso continua. Hynkel parla in maniche di camicia. Ha sul capo il berretto con la doppia croce. I baffetti danno un'espressione sgradevole al volto tutto smorfie. Il dittatore agita le braccia, che ha corte e buffe come quelle di un burattino. Il ritratto di Hitler appare prodigioso, nella sua comico-tragica precisione (Sappiamo che Chaplin si è documentato sulle attualità cinematografiche tedesche, studiando a lungo il suo modello). Lo vediamo e lo udiamo. Ai gesti si accompagna la voce. Vomita parole di libertà. Chaplin ha inventato per Hynkel un linguaggio nuovo, tedesco nella pronuncia, incomprensibile nel senso. E' l'unico linguaggio possibile per quel dittatore, la sua fotografia sonora. « Ay the straff miz

(5) Rauschnigg: *The Voice of Destruction*, New York, 1940.

hilten zect — the wiener schmitzel mit da lager beerden und der sauer craut — ay de fluten facta flarten — and Tomainia uit zien struff und de bleuten zacten flutz, ay — icht zayna struff mit a ach — uch — ich — ach — uch — (qui Hynkel tossisce, sopraffatto dalla sequela di gutturali che ha pronunciato) Baloney! Baloney whatzien schritz mit a — ayden zacta flewn — ain da struff mit zina clutch... ecc. ».

Chaplin ha ridotto l'oratoria di Hitler all'essenziale, svelando l'intima natura di quei discorsi che duravano ore e non dicevano nulla. Avevano l'unico potere di magnetizzare le masse. Parole come suoni elementari, come narcotico. Ora comprendiamo perché Chaplin abbia sorvolato sui modi della conquista del potere. Non v'era bisogno di perdere tempo in lunghe spiegazioni economico-sociologico-politiche. Come Hynkel abbia fatto, su quali forze si sia appoggiato, lo comprendiamo immediatamente ascoltandolo. A Chaplin interessa osservare come faccia a conservarlo, il potere conquistato, e in qual modo lo impieghi. Ci troviamo nel cuore della storia, abbiamo evitato le disgressioni inutili. I discorsi di Hynkel sono, in un certo senso, più veri di quelli di Hitler, li riassumono integralmente nella logorrea che l'autore ci presenta. Una sintesi formidabile, che non sarebbe stata possibile per sola virtù di intuizione e senza una approfondita ricerca storiografica. Nel *Mein Kampf,* Hitler teorizzava il significato del suo potere e dell'oratoria che lo sosteneva: « Il popolo ha, nella sua grande maggioranza, una natura così femminile che il suo pensiero e il suo modo di agire sono determinati non tanto dalla fredda riflessione quanto dalla sensibilità affettiva ». Al limite, dunque (e solo il limite è pienamente espressivo) non occorrono nemmeno parole comprensibili per convincerlo. Sono sufficienti suoni che nascano da storpiature di parole comuni come « wiener schnitzel », « lager bier », « sauer kraut », mischiate a pure manifestazioni foniche come « Baloney whatzien schtritz ».

Riepiloghiamo. Il ritratto del nazismo, di Hynkel e della Tomainia riposa sulle solide basi dei precedenti storici (il militarismo, la sconfitta nella prima guerra mondiale, lo spirito revanchista), della psicologia collettiva (il candido amore per la natura accoppiato ad una isterica frenesia dell'obbedienza), del quadro clinico di un paranoico. Le tre cause non sono separabili. In altre parole, qui non si insinua, con una sorta di razzismo alla rovescia, che il popolo tedesco fosse — per una qualche sua connaturata e metafisica essenza —

il veicolo elettivo del nazismo, non si dà credito alla equazione (viva purtroppo nel sentimento popolare in Europa): popolo tedesco uguale nazismo. Al contrario, si pongono in rilievo le componenti storiche della involuzione totalitaria della Germania e se ne cerca il motivo concreto. E non si opera nemmeno quell'altra riduzione all'assurdo (particolarmente cara alla Germania del nostro dopoguerra), che consiste nell'addossare tutte le responsabilità a Hitler e al suo partito, un uomo e un gruppo che avrebbero violentato — lui quasi inconsapevole — l'anima di un popolo intero. La via scelta da Chaplin è quello della storia. E non si dimentichi che egli la scelse prima che scoppiasse la guerra, nel 1939. Per questo, abbiamo detto che Chaplin si comporta come un postero. Ma di ciò non meneremo scalpore, né per ciò alzeremo (come molti hanno fatto) grida di irriflessiva adorazione, quasi che Chaplin fosse stato un profeta. Per due ragioni non lo faremo: perché Chaplin lo comprendiamo meglio considerandolo (come è) uno storico illuminato e non un visionario incredibilmente geniale, e poi perché l'ammirazione per il profeta ci sembra un altro segno pernicioso dell'influenza delle estetiche intuizionistiche esasperate fino al vaniloquio.

Fissati i precedenti, l'autore procede all'analisi della storia contemporanea. Il nazismo di Hynkel presenta gli aspetti di una dittatura reazionaria che tende, come fine ultimo, alla guerra e alla conquista del mondo. Le dottrine della conservazione tedesca e del prussianesimo ideologico affiorano una per una nei discorsi sconclusionati (sconclusionati perché debbono essere, insieme, sintetici e comici; non perché non abbiano un senso alla base) del dittatore di Tomainia. « Democracy stunk » (6). La democrazia puzza. « Liberty stunk ». La libertà puzza. « Free sprechen stunk ». La libertà di parola puzza. La ripetizione di « stunk » è non soltanto un effetto oratorio ma anche una dimostrazione di brutale volgarità, un segno di stile. Le tre affermazioni hanno una immediata conseguenza logica. « Tomainia, mit der grotzen army in der welt ». La Tomainia ha il più grande esercito del mondo. « Wit zien est der grotzen ahless und dine to sacrifice ». Per rimanere grandi dobbiamo sacri-

(6) Corruzione del tedesco « Demokratie stinkt ». E' curioso notare come questo linguaggio, che parrebbe di fantasia, possegga una sua scrupolosa esattezza. Il tedesco ricorre nei punti salienti, e con alterazioni assai lievi: il necessario appena per dare colore alla satira, non un grado di più. L'aderenza alla realtà dà un valore ed una forza particolari alla deformazione critica del linguaggio hitleriano.

ficarci. « I — ahless — un Ina strutten tighten the belten ». Dobbiamo tirare la cinghia. Questo miscuglio di tedesco maccheronico (« mit der grotzen army in der welt »), di inglese germanizzato (« tighten the belten ») e di suoni, rutti, gorgoglii in libertà indica le tappe della progressiva marcia del nazismo verso la reazione, la miseria, la guerra. La voce dello speaker (si suppone che il discorso sia radiodiffuso all'estero) ha via via tradotto le parole di Hynkel. Monito per il mondo.

Un intermezzo spassoso, prima di proseguire. Nella corte di Hynkel, ecco Herring (Goering). E' la vittima, il giullare, il reggicoda idiota del dittatore. Udendo parlare di cinghia, scatta in piedi: « Heil Hynkel! Ich von der fersten! » Lui, per primo a stringere la cintura. Hynkel si commuove sino alle lacrime. Esclama: « Ah, Herring — Poopshen Herring — Bismarck Herring... ». Il vezzeggiativo « poopshen » (alterazione comica del tedesco « Piippchen », bambolina), la nota culinario-politica di quel Bismarck, l'insistenza sul nome di Herring (che in inglese significa aringa) aggiungono al quadro una divertente nota satirica. L'ingenuo Herring stringe il cinturone della divisa, si lascia cadere sulla sedia, e la fibbia salta sulla pancia che esplode. Conviene riandare all'affermazione di Hitler citata più su, come al commento meglio appropriato: « Forse che abbiamo tirato il caretto fuori dal pantano solo per essere mandati a casa a mani vuote? »

Elettrizzata la folla con l'immagine di una Tomainia potente e invincibile, Hynkel prepara il terreno ad una teoria suggestiva che giustifichi i sacrifici chiesti al popolo. Siamo al razzismo. L'idillio, dapprima, il sogno ad occhi aperti della razza ariana. Anche qui la fusione di grottesco e di folle, nelle parole astruse ma ormai comprensibilissime del dittatore, ottiene effetti stupefacenti. Dalle ragazze comincia Hynkel, e accompagna il discorso con gesti carezzevoli delle mani: « Ah — und de Aryan — und de Aryan maiden — ah — de Aryan maiden — ah the delicatessen mit de shayn » (7). Rapidamente passa dal vagheggiamento sensuale delle fanciulle ariane all'accusa feroce contro gli ebrei. Come una mitragliatrice, urla: « Ay the muss, for the kinder katzenjammer — the katzenjammer mit tha utten, zecta, feeten, fighten, footen, foughten, utten, sect.

---

(7) In tedesco corretto suonerebbe: « Delicatessen mit der Sahne »: leccornie con la panna.

Ay — soldier for Hynkel! vezain the Aryan — and now tha Jewdan ». Un grugnito, e porta l'attacco sino in fondo.

Che significhi per Hynkel il razzismo è già abbastanza evidente. poco dopo, ce lo dirà in chiare lettere una frase di Garbitsch (Goebbels) rivolta al dittatore, quando passeranno in automobile tra la folla acclamante: « Bisognava essere più risoluti contro gli ebrei. Dobbiamo eccitare il furore del popolo. Oggi la violenza contro gli ebrei potrebbe distogliere l'attenzione del pubblico dai morsi dello stomaco ». Il quadro è completo, tutto il resto non sarà che una conseguenza di tali premesse. Il regime nazista è stato inserito perfettamente nella storia. Esaminando la « Weltanshauung nazionalsocialista », Lukács osservò: « Il risentimento di vaste masse contro lo sfruttamento da parte del capitalismo monopolistico viene deviato — con l'aiuto della demagogia sociale del razzismo e del fatto che le masse non proletarie vedono i loro sfruttatori direttamente nel capitale monetario e finanziario — sui binari dell'antisemitismo » (8). Trovare Chaplin consenziente con i risultati della storiografia più impegnata non è più motivo di stupore. L'importanza di *The Great Dictator* sta non soltanto in questo, ma questo è senza dubbio un elemento fondamentale (un altro è — si capisce — la sagacia espressiva con cui l'autore traduce in azioni drammatiche le idee maturate nello studio; di ciò parleremo più avanti).

Le riflessioni fatte da Chaplin sulle origini e il significato del nazismo inducono a risalire all'atteggiamento generale da lui adottato. Che cosa sostituire, insomma, allo sdegno e al furore che ci sono parse spiegazioni troppo semplicistiche per motivare il suo impegno? Il film, veduto ora nelle sue principali componenti storiografiche, appare come un atto di coraggio e di consapevolezza. Chaplin è stato l'unico artista della sua epoca che ha sentito il bisogno di affrontare i « mostri » a viso aperto e ne ha assunto tutta la responsabilità artistica e ideologica. Sinora, forse, siamo stati eccessivamente attratti dal semplice fatto cinematografico che *The Great Dictator* rappresenta (e perciò divisi nella valutazione dei suoi meriti e dei suoi demeriti) per poter osservare il film nell'ambito della storia della cultura. Nessuno ha mai pensato di fare quello che ha fatto Chaplin, e nessuno, anche pensandolo, ha mai spinto l'indagine e il giudizio — fusi nella rappresentazione — sino al limite di chiarezza definitiva

(8) G. Lukács: *La distruzione della ragione*, ed. it. Einaudi, Torino, 1959, pag. 744.

al quale egli è pervenuto. Si ponga a confronto — per non uscire dal cinema — *The Great Dictator* con la caricatura di un dittatore tracciata da René Clair in *Le dernier milliardaire* (1934). Chaplin ha dalla sua l'impegno totale, la lucidità, l'approfondimento, la forza della rivolta politica; a Clair non rimangono che poche, e mal sfruttate, qualità del suo spirito, l'arguzia lieve, l'intelligenza sottile, la divagazione pochadistica. La differenza di valore fra le due opere è immensa: le farsesche avventure del dittatore di Casinario, chiuse nel cerchio dell'allegoria, appaiono meschine o addirittura irritanti dinanzi al poderoso ritratto di Hynkel, vero e documentato fino allo scrupolo cronistico. Immensa è anche la differenza di efficacia, giacché Clair, svagando nel limbo di una fantasia piuttosto rinsecchita, non *morde* alcun problema basilare del nostro tempo, mentre Chaplin, sfidando apertamente un « mostro » collettivo e la ideologia che lo sostiene, penetra nelle pieghe della società e ne porta alla luce il fondo, i pericoli, gli errori.

Chaplin rifiuta le allegorie. « Questa è una storia che si svolge negli anni fra due guerre mondiali ». I « mostri » sono questi, hanno un nome e un cognome; e l'insulto definitivo — l'espressione di una condanna che è insieme disprezzo — sta proprio nel fatto che sono nomi storpiati da un gusto sadico-ironico al quale si vorrebbe quasi dare il significato di un contrappeso (una ritorsione) al sadismo grottesco dei protagonisti: Adenoid Hynkel in luogo di Adolf Hitler, Herring (aringa) in luogo di Goering, Garbitsch in luogo di Goebbels, Benzino Napaloni in luogo di Benito Mussolini, e così via. Al centro del secolo e alla vigilia della guerra scatenata dai « mostri », *The Great Dictator* acquista automaticamente una importanza che non si dovrebbe esitare a definire eccezionale. Chaplin aveva dei precedenti in questo senso, e, anche se piccoli, occorre ricordarli. Parte da lontano il suo impegno. Con *Shoulder Arms,* nel 1918, aveva immaginato (nel sogno del suo piccolo soldato in trincea) di catturare il Kaiser per porre fine alla guerra. In quel filmetto c'era solo pacifismo, certo, e neppure l'ombra della maturità raggiunta con *The Great Dictator,* ma la prova di una coerenza rintracciata a tanta distanza di anni può avere un suo sapore.

Chi è Chaplin che osa sfidare quel « mostro »? Dopo quello storico, accostiamoci al secondo aspetto — psicologico, individuale — dell'opera. « Ho fatto il film per gli ebrei di tutto il mondo ». Per i perseguitati. Lui stesso è un perseguitato. Non ha mai rappresen-

tato, con il suo Charlot, altro che questo. Con *The Great Dictator* si apre, per Chaplin, un periodo di transizione. L'eroe di tutti i film precedenti si trasforma, comincia a cercare altre incarnazioni. Alcuni sostengono che da qui abbia inizio la crisi, che il progressivo abbandono di Charlot nuoccia sempre più gravemente alla ispirazione di Chaplin, per concluderne che solo nei panni di Charlot Chaplin è stato artista o, quanto meno, grande artista. Ponendo al centro di un immaginario trittico il *Great Dictator,* vediamo che da una parte, verso il passato, Charlot trovò l'ultima occasione di imporsi in *Modern Times* (1936) e che dall'altra, verso il futuro, scomparirà totalmente per entrare nella pelle di un raffinato filibustiere parigino, *Monsieur Verdoux* (1947) e per non riapparire più (con *Limelight* e *A King in New York* saremo alla ricerca di personaggi sempre nuovi). In *The Great Dictator,* il personaggio di Charlot si sdoppia, una faccia verso il passato (il barbiere ebreo), una faccia verso il futuro (Hynkel).

Il Charlot-barbiere è la somma di tutti i perseguitati che Chaplin ha interpretato durante la sua carriera. Simbolo, inoltre, di tutti gli ebrei perseguitati nel mondo, ha caratteristiche marcatissime. E' pacifico, ingenuo, buono, ossequiente e cerimonioso, timido, lavoratore. Ha, della vittima, tutti i pregi e tutti i difetti. Sembra che Chaplin abbia voluto comporre un'antologia delle qualità dell'ebreo moderno e, insieme, di se stesso. Per stringere tutto in una formula riassuntiva, diremo: le qualità dell'uomo *disarmato.* Seguiamolo e scopriremo come si difende un uomo *disarmato* contro le insidie del mondo, contro la vita: sarà di volta in volta astuto, servizievole, vile, coraggioso, faccendiere, disperato, ironico. Osserviamo la verità psicologica del personaggio. Quando Chaplin diceva di voler dedicare il film agli ebrei di tutto il mondo non sapeva forse che si apprestava ad offrirgli anche il loro più autentico ritratto. A Schultz che lo fa salire sull'aereo e gli domanda se sappia pilotarlo, il barbiere, che non si è mai avvicinato a quelle macchine infernali, risponde serafico e pieno di buona volontà: « Posso provare ». Al soldato delle Storm Troops (traduzione inglese di *Sturm Abteilungen,* le SA) che lo sorprende a cancellare dalla vetrina la scritta « ebreo » dà alcune risposte da cui traspare quanto egli sia ingenuo, involontariamente ironico, illuso. « Che cosa credi di fare? », gli chiede il soldato. « Non lo so proprio ». « Bé, allora lasciala stare » (la scritta). « Ma non faccia lo stupido ». « Io non sono stupido ». « Mi fa piacere ». Poco

dopo, quando gli si gettano addosso per arrestarlo, esclama: « Avrete notizie dal mio avvocato ». Schultz, che egli ritrova dopo tanti anni e che è divenuto un gerarca nazista, gli salva la vita, lo guarda a lungo e soprappensiero dice: « Strano... avevo sempre pensato che tu fossi ariano ». « Io sono vegetariano », risponde seriamente. Molto più avanti, quando sta per essere acciuffato dai nazisti ed è costretto a rientrare nella camera da letto, nella quale era prima precipitato sfondando il lucernario, si scusa cerimoniosamente dinanzi agli sposi: « Mi dispiace — credo proprio che dovrò disturbarvi un'altra volta ».

Capovolgendo i caratteri del perseguitato, Chaplin costruisce la psicologia del persecutore. Un caso di sdoppiamento come questo rimarrà unico nella storia del cinema. Non cerchiamola altrove la genialità dell'artista. Sta qui, nella « comedy of errors » che Chaplin architetta, con grande felicità interpretativa e sulla scorta di una preparazione storica della quale non rinnega nulla. La coincidenza fra lo sdoppiamento del personaggio e la verità storico-sociale del dittatore Hynkel spiega la vitalità di *The Great Dictator.* Questo Hinkel — si osservi — è un miserabile vanesio (l'armadio dell'ufficio che sembrerebbe contenere i cassetti di uno schedario non contiene altro che due grandi specchi nei quali il dittatore può rimirarsi) mentre il barbiere è un timido incorreggibile. Hynkel è un pavido senza scampo (trema all'annuncio che Napaloni gli vuol parlare per imporgli la sua volontà) mentre il barbiere, pacifico per temperamento, trova la forza di ribellarsi quando la misura è colma. E' un idiota che sbaglia ogni mossa che fa, mentre il barbiere gioca d'astuzia se gli è possibile (ingoia le monete che trova nel budino per non essere prescelto come uccisore del tiranno, secondo i piani di Schultz). E' un maniaco sessuale (abbranca una segretaria e la rovescia sul divano con mosse grottesche di satiro) mentre il barbiere è una anima candida, un « absent-minded » che si impappina puerilmente ogni volta che ha con sè Hannah (citiamo, per tutte, la scena dell'insaponatura del viso). E' un folle afflitto da varie psicosi, sulle quali domina una isterica volontà di potenza, mentre il barbiere si comporta sempre come un individuo del tutto normale e tranquillo, nonostante che sia stato ricoverato per molti anni in manicomio. Parla come un invasato, travolto da una logorrea incontenibile, mentre il barbiere ha difficoltà a spiccicare parola (tranne che alla fine, ma lì perché le sorti si sono capovolte ed egli deve presentarsi alla folla come Hyn-

kel). Ed è davvero inutile che Chaplin si premunisca, tentando di scherzare sull'argomento (una nota iniziale recita: « Ogni rassomiglianza fra il dittatore Hynkel e il barbiere ebreo è una semplice coincidenza »): Hinkel e il barbiere sono i due volti della stessa persona.

Non occorre appoggiarsi ad una intervista concessa dallo stesso Chaplin (« Tutti i miei desideri repressi si esaudiscono nello scrivere, dirigere e interpretare un film come questo. Tra il dittatore e me, tra un personaggio tragico e uno comico, non so più distinguere l'uno dall'altro ») (9) o scomodare Samuel Goldwyn che espresse un'opinione analoga (« Non ho mai conosciuto nessuno che amasse il potere e la potenza come Chaplin ») (10) per comprendere la mirabile analisi della psicologia di Hynkel che l'autore svolge da un capo all'altro del film. Chaplin vede e giudica se stesso guardandosi nello specchio di Hynkel.

Se si esamina più da presso questo sdoppiamento, che ha colpito l'attenzione di molti critici (11), si possono fare scoperte interessanti. L'autore, che razionalmente si identifica con il barbiere ebreo, conduce una lotta serrata contro il dittatore, immagine stravolta di

---

(9) Riferito da Theodore Huff, Op. cit., pag. 331.

(10) Citato in: Peter Cotes, Thelma Niklaus: *Charlot*, edizione francese (Éditions de Paris, 1951). Pag. 202.

(11) In un panorama del cinema americano negli anni 40 (*Dieci anni di cinema americano*: 1939-1949 in « Bianco e Nero », anno XI, n. 12, dicembre 1950), G. C. Castello scriveva: « *The Great Dictator* fu il film del congedo di Chaplin da Charlot. Uno Charlot che non sosteneva più, autonomamente, l'intero peso dell'opera, ma si sdoppiava, per stabilire un dialogo e un duello con il proprio altro io, con quella sua proiezione bizzarramente demoniaca, che era Hynkel, il dittatore, trasparente ricalco di Hitler... Chaplin non nascondeva più il suo proposito di fare del cinema non più soltanto vagamente sociale (però *Modern Times* aveva già costituito una prima presa di contatto e di posizione), ma politico. Il clown Charlot non era più soltanto una paradigma di valore universale nella sua simbolicità di contorni, ma un piccolo barbiere ebreo, vittima della mostruosa persecuzione razziale e posto dal caso nelle condizioni di lottare col suo tremendo sosia e di riuscire a sostituirlo, per lanciare al mondo un messaggio di pace, che neutralizzasse il messaggio d'odio lanciato dal suo avversario ».

In occasione della riedizione italiana del 1961, Ugo Casiraghi ha scritto sulla « Unità » (Milano, 4 febbraio 1961): « *Il grande dittatore* ha la struttura più acuta e complessa che un film di Chaplin avesse mai avuto sino allora. E lo provano due fatti, che non dànno possibilità di smentita. Il primo fatto è che Chaplin stesso si sdoppia, *può sdoppiare*, in due personaggi: il piccolo perseguitato e il grande perseguitatore, Charlot e il suo opposto, l'uomo e il mostro. Ciò dà una dimensione nuovissima all'intera struttura drammatica, una allucinante forza di verità alla satira: come se Chaplin sapesse ripiegarsi *nel cuore del mondo* fino al punto di attingere anche l'estremo male. Il secondo fatto è che proprio questa nuova dimensione offre la più valida garanzia dell'onestà polemica dell'autore, e gli permette, pur creando lontano dall'Europa, pur ricorrendo a tutti i mezzi tradizionali della sua arte, pur *non conoscendo ancora* gli sviluppi più tragici della demoniaca avventura hitleriana, di penetrare a fondo se non nella genesi, nella realtà e nella fatale dinamica del nazismo ».

se stesso. Un oscuro complesso di colpa affiora nel suo animo, con due aspetti, uno di carattere personale e un altro di carattere generale. Il primo è utile per chiarire la genesi artistica dei due personaggi; il secondo serve per svelare la ragione profonda dell'impegno ideologico di Chaplin.

Ponendo davanti ai suoi occhi, continuamente presente, la figura di Hynkel-Chaplin (incarnazione di tutto ciò che non vuole essere, oppure è), l'autore esorcizza la parte peggiore della sua personalità. La oggettiva ferocemente per riconoscerla e distruggerla: per uscire dall'incubo, per vincere — come si potrebbe dire con linguaggio cristiano — la tentazione sempre viva in lui. La straordinaria lucidità del ritratto di Hynkel deriva da questa premessa. Ma non si tratta solo di un fatto privato che in quanto tale potrebbe anche esaurirsi in se stesso, senza assumere quel più ampio significato che in *The Great Dictator* realmente possiede. Lottando contro i « mostri » che si annidano nel suo inconscio, Chaplin combatte contro le tendenze nefaste che allignano nell'animo di tutti gli uomini. Da ogni uomo e da ogni comunità di uomini è possibile che nasca il « mostro »: basta dare libero sfogo agli istinti perversi, alla brutalità, all'irrazionale. Permettere che l'inconscio giunga alla superficie — favorito da particolari situazioni storiche e sociali — significa scatenare la follia, cadere nella barbarie. Camminiamo sempre sul filo del rasoio.

Come difendersi, che cosa contrapporre alla barbarie? Chaplin lo dice nella allocuzione finale, quando il bisogno di chiarezza (non si può essere vaghi o incompleti in questa materia) lo spinge a parlare in prima persona: « Nel capitolo XVII del Vangelo di San Luca è scritto: *Il regno di Dio è nell'uomo*. Non in un solo uomo o in un gruppo di uomini. In tutti gli uomini! In voi. Voi, il popolo, avete il potere — il potere di creare le macchine. Il potere di creare la felicità! ». I « mostri » si sono scatenati perché noi abbiamo tradito l'idea del progresso, perseguendo fini che rinnegavano la parte migliore dell'uomo (il « regno di Dio »), consentendo all'irrazionale di emergere e di dominare incontrastato la nostra vita. Il progresso è opera utile e positiva dell'uomo. Non ha in sè nulla di diabolico, anzi è un prodotto delle inclinazioni più alte dell'animo umano. « L'aeroplano e la radio — dice Chaplin nel discorso conclusivo — ci hanno fatti sentire più vicini gli uni agli altri. L'autentica natura di queste invenzioni è una prova squillante della bontà dell'uomo, un appello alla fratellanza universale, all'unione di tutti noi ».

La diagnosi che Chapin fa della « decadenza » ha un profondo valore perché discende da premesse psicologiche (i « mostri » sono in lui, sono in tutti noi) e sociologiche (il progresso impiegato per fini inumani) individuate con tanta convinzione. « Nel mondo c'è spazio per tutti. La buona terra è ricca, può soddisfare i bisogni di ognuno. Il cammino della vita può essere libero e bello, ma noi l'abbiamo smarrito. L'avidità ha avvelenato l'animo umano, ha soffocato il mondo nell'odio, ci ha trascinati al passo dell'oca verso la miseria e la strage. Abbiamo ottenuto di muoverci sempre più velocemente, e intanto ci siamo chiusi in noi stessi. Le macchine, che dànno abbondanza, non ci hanno liberato dal bisogno. La nostra scienza ci ha reso cinici; la nostra intelligenza, prepotenti e spietati. Pensiamo troppo, e troppo poco concediamo al sentimento ». L'avidità, dunque, appare come la causa — psicologica e sociale — della decadenza. L'uso perverso delle facoltà intellettuali ha inaridito il cuore, ha sconvolto la ragione. L'odio è la nostra condanna. Ma Chaplin non è pessimista, rifiuta di considerare irrimediabile la decadenza. Con un trapasso che è tipico di lui e che esprime — in sintesi brevissima — tutta la sua filosofia della vita, esclama: « L'odio è solo di chi non è amato, di chi vive contro natura ». L'avere esorcizzato Hynkel, dopo essere vissuto in lui bruciando sino in fondo tutte le scorie dell'irrazionale, a questo ha condotto. Alla scoperta dell'amore. Meglio, all'ingenuità e alla purezza originaria dell'amore, quando ancora tutto è possibile, e il cuore può essere generoso e la ragione aperta sul mondo, limpida, umana.

Siamo tornati al Chaplin di sempre, lo si vede bene. Il Chaplin del *Kid,* del *Gold Rush,* del *Circus,* di *City Lights.* L'atteggiamento è quello, romantico e infantile, che svela ancora una volta il fondamentale semplicismo ideologico dell'autore. Ma a questo siamo pervenuti — con lo sdoppiamento barbiere-Hynkel e con la identificazione Chaplin-dittatore — attraverso una serie così folta di « richiami » sociali e psicologici, una consapevolezza storica così acuta delle forze positive e negative presenti nella comunità umana che anche il semplicismo ora si inserisce in una cornice diversa. Succo e conclusione di una analisi così minuta, l'ideologia del *Great Dictator* chapliniano acquista il significato di una rivolta sentimentale che coinvolge tutto, di una insofferenza radicale verso quell'intrico disperante di fenomeni che il mondo ci offre, di un appello umanistico ridotto alle sue espressioni più elementari perché questa è ritenuta

l'unica via che, fuori dalle secche della complessità, può condurci in porto. Più forte di ogni consapevolezza storica, più forte del valore dei risultati che l'analisi sociologica e psicologica ha ottenuto, questo appello ha il potere di esaltare Chaplin sino al grido commosso, sino alla retorica. Chaplin non nega il mondo (che ha mostrato di conoscere perfettamente). Semmai, ha l'ambizione di trasformarlo. Una forma di orgoglio sconfinato o, anche, di eroismo.

Nel *Great Dictator,* per la prima volta, non ha alcun ritegno. Non si vergogna di essere quello che è, e di proclamarlo ad alta voce. « L'anima umana ha messo le ali e finalmente comincia a volare. Vola verso l'arcobaleno, verso la luce della speranza, verso l'avvenire, il meraviglioso avvenire che appartiene a te, a me, a tutti noi ». Gli angioletti che apparvero nel sogno del *Monello* assumono una presenza reale, il candido romanticismo infantile di Chaplin si comunica senza intermediari allo spettatore. Il mondo, finora, lo ha sempre smentito, almeno nell'apparenza. Chaplin può anche essere un illuso, e sa di esserlo, come il suo barbiere un pò matto al quale riesce di sostituirsi — vendetta dei puri di cuore contro i « mostri » — al dittatore Hynkel. Dopo *The Great Dictator,* gli darà in parte ragione e in parte torto: Hynkel cadrà, sconfitto dagli uomini che il suo odio contro natura aveva umiliato, ma gli uomini non diverranno buoni come Chaplin sognava. Proprio per questa ragione, il suo appello è così patetico, sincero e consolante. Accadrà la stessa cosa con Calvero, e il suo ingenuo amore per la vita, nonostante tutto.

Critici stravaganti hanno spesso cercato di scoprire affinità tra Chaplin ad alcuni sommi dell'arte d'ogni paese — Cervantes o Shakespeare o Molière o Dickens — senza rendersi conto della superflua astrattezza di simili operazioni. Ma se anche, per assurdo, qualcosa del genere potesse essere tentato, si avrebbe il dovere — preliminare ad ogni altra considerazione — di avvertire la differenza di fondo che separa quelli da Chaplin e che rende inaccettabile l'accostamento. Chaplin, in implicita e indiretta polemica con quanti gli si vorrebbe rendere affini, ha il dono di semplificare la vita — la visione del mondo e la sua rappresentazione — fino a limiti che ai sommi erano sconosciuti. Come i sommi, e come ogni artista autentico, approfondisce i dati della realtà, ma, contrariamente ai sommi, tende a « superarli » e quasi a negarli per affermare l'esistenza — chimerica o no, non importa — di un mondo elementare e semplificato, l'unico mondo che egli ritenga degno dell'uomo.

Non è un caso che un artista faccia questo, oggi. In contrasto con le correnti maggiori dell'arte contemporanea, rifiutando le suggestioni che gli giungono da ogni parte, Chaplin non concede nulla alle filosofie della disperazione. Dinanzi ad un mondo che ha, obiettivamente, i caratteri della complessità e della confusione, Chaplin predica la più dimessa « normalità » nei rapporti umani, si batte per l'affermazione di principi lineari nella vita privata e in quella pubblica, sviluppa gradualmente una polemica di indubbia coerenza. Vede intorno a sé una civiltà al tramonto, indaga nelle cause della decadenza e ne rimane sgomento. Ma non si lascia irretire nel gioco. Ha energia sufficiente per uscirne e per proseguire, solo, sul cammino della possibile salvezza.

Le numerose interpretazioni che si possono dare dell'arte di Chaplin — in genere e nel caso particolare di *The Great Dictator* — non si elidono a vicenda, anche se creano non poche difficoltà per giungere ad una definizione esauriente. Accanto alla interpretazione psicologica (la doppia faccia dell'artista; Chaplin esorcizza il male che ha in sè) va posta quella ideologica (umanesimo integrale, semplicistico) e a buon diritto. Utile appare anche, perché illumina altri aspetti dell'arte chapliniana che altrimenti resterebbero in ombra, l'interpretazione più strettamente politica: la condanna del fascismo considerato una degenerazione della economia liberistica e della « legge della giungla » nei rapporti sociali; la difesa di una democrazia effettiva in cui si armonizzino le varie componenti economiche, ideologiche, politiche al servizio della « felicità dell'uomo » (« Voi, il popolo, avete il potere di rendere la vita libera e bella, di trasformare la vita in una meravigliosa avventura. Usiamo dunque questo potere, in nome della democrazia. Uniamoci. Combattiamo per un mondo nuovo, un mondo di onestà che dia agli uomini il lavoro, che dia ai giovani un avvenire ed ai vecchi la sicurezza »). Per Chaplin la democrazia è la libertà e il bene; il fascismo il male e la menzogna. Non sono possibili compromessi (« Promettendovi queste cose i bruti hanno conquistato il potere. Ma essi mentivano! Non mantengono la promessa! Non la manterranno mai! I dittatori hanno ottenuto la libertà per se stessi ma hanno ridotto il popolo in schiavitù »). E di ciò fornisce le prove storiche, con una aderenza alla realtà che raramente è stata ottenuta da un artista contemporaneo. La tematica di Chaplin racchiude in sè molti elementi, ognuno significativo per la propria parte e interpretabile in diversi modi. Non

è facile una sintesi, perché allo stesso Chaplin è sempre riuscito difficile (o forse, addirittura impossibile) realizzarla nelle opere.

La difficoltà della sintesi si riflette nella forma dell'espressione. La multilateralità della tematica chapliniana richiede come necessaria una analoga multilateralità stilistica. E non sempre, ovviamente, questo è un fatto positivo. Nel caso del *Great Dictator* bisogna poi considerare la duplice condizione di crisi in cui il film è stato concepito: un fattore tecnico (questo è il primo parlato di Chaplin, fin a quel momento ligio alla tecnica del muto) ed un fattore tematico (il personaggio-tipo di Charlot inizia la parabola che lo condurrà alla fine. E' la prima volta che si trova a convivere con un altro personaggio di pari importanza; ed è nello stesso tempo l'ultima volta che occupa la scena). Al fattore tecnico non attribuiremmo eccessiva importanza. Convintosi (lentamente) della necessità di adottare la nuova tecnica, Chaplin giunge maturo alla sua prima completa esperienza « parlata ». La può affrontare con disinvoltura. Chi pensava di vederlo impacciato dalle nuove « regole del gioco » si accorse immediatamente di essere in errore: il modo con cui qui si padroneggiava il personaggio di Hynkel bastò a fugare ogni dubbio.

La trasformazione di Charlot, già preannunciata in *Modern Times,* ha invece un peso maggiore nella crisi di Chaplin. La soluzione « minima » di *Modern Times* (Charlot alla fine canta una filastrocca in una lingua incomprensibile) era un ripiego. « Il contrasto fra Charlot che parla — osservò Béla Balázs (12) — e la maschera di Charlot si annulla solo per un momento, sia pure in una forma quanto mai spiritosa. Ma non è questa la vera, definitiva soluzione. Sotto quelle parole e quei gesti si avverte che Chaplin cerca a poco a poco di liberarsi dalla prigione della sua maschera. Il suo tipo si evolve in un'altra direzione, acquista una maggiore profondità psicologica e, insieme, un significato sociale. Lo schema indeclinabile di una maschera non gli sembra più abbastanza espressivo. E la maschera che *sigillava le labbra* di Charlot doveva cadere ». Lo sforzo da compiere era enorme. Si trattava per Chaplin di una vera rivoluzione. Ma Chaplin odia le rivoluzioni, procede con prudenza. Hynkel parla sì, ma si esprime con lo stesso linguaggio incomprensibile e caricaturale di Charlot che canta in *Modern Times.* La maschera, per usare l'espressione di Balász, non cade del tutto. Al con-

(12) B. Belázs: *Il film: evoluzione ed essenza di un'arte nuova,* ed. it. Einaudi, Torino 1952, pag. 276.

trario viene sfruttata per introdurre il personaggio nuovo, si trasferisce sul volto dell'antitesi di Charlot. La stilizzazione rimane in sordina, applicata non più ad un personaggio della fantasia ma ad un uomo reale, riconoscibile con nome e cognome. Qui si rivelano, occorre insistere, l'acutezza e la fertilità del talento chapliniano. Una soluzione, che valeva come un ripiego in *Modern Times,* fornisce a *The Great Dictator* lo spunto per definire esattamente il nuovo personaggio centrale dell'opera di Chaplin.

Chi soffre di questa prudente trasformazione, (che tuttavia permette all'autore di superare la crisi) è il vecchio Charlot. Il barbiere-Charlot si esprime ancora all'antica maniera stilizzata ed ha sovente l'aspetto di un pesce fuor d'acqua. L'ambiente intorno a lui è cambiato, le psicologie degli altri personaggi (soprattutto quella di Hynkel) mostrano che si è proceduto ad un lavoro di approfondimento del tutto nuovo. Non sa adattarsi, perde sovente il passo rispetto alla storia che il film sviluppa. Chaplin è cosciente di questa debolezza ma non ha modo di rimediarvi. Ricorre al « repertorio » tradizionale di Charlot, ingegnandosi di adattarlo ai compiti diversi che deve svolgere. L'impresa a volte riesce, a volte no. In qualche punto si sente addirittura come sia ingombrante questo omino che pure aveva assicurato la vitalità di tanti film, che aveva resistito sino a quattro anni prima imperterrito.

Una causa degli squilibri di *The Great Dictator* è, perciò, rintracciata. Ve ne sono altre. La multilateralità stilistica agisce anche in zone diverse da quelle in cui si muove Charlot. Vari stili — conseguenza della molteplicità dei temi che Chaplin fa coesistere nell'opera — si intersecano nelle sequenze del *Great Dictator,* che può essere giudicato con ragione il film meno unitario nella carriera dell'autore. Del resto, Chaplin è sempre stato un artista di accensioni improvvise, di slanci brevi e intensi, di ingenuità. Qui lo conferma, svantaggiato anche dagli effetti della crisi accennata. A toni patetici si alternano toni tragici, a toni ironici toni grotteschi, al dramma l'enfasi, alla satira inflessibile il sentimentalismo. Non v'è nulla, si badi, di negativo, in nessuno degli elementi elencati. Chaplin ricava vibrazioni di poesia autentica da ognuno di essi, qua e là, quando l'ispirazione lo soccorre e la sua sparsa tematica più si avvicina alla sintesi che egli animosamente persegue dall'inizio alla fine. Gli basta, in certi casi, una sola inquadratura, come quella che vede il barbiere (scambiato per Hynkel), Schultz e i gerarchi nazisti salire —

con il passo solenne delle grandi occasioni e con la lentezza di condannati a morte — la lunga scalea del podio eretto in una città occupata dell'Osterlich. Sul retro del palco leggiamo, scritta in grandi caratteri romani, una parola che acquista, nell'occasione, il significato opposto a quello che esprime: « Liberty ». Chaplin evoca, con una immagine agghiacciante, il clima tragico dell'evento che si compie: l'occupazione di un paese pacifico, la morte della libertà, la trasformazione degli uomini in schiavi. Si pensi, inoltre, alla doppia situazione che sottintende: quel gruppetto di uomini che sembrano avviarsi al patibolo vanno a sanzionare (con un gesto plateale e quasi religioso) una efferratezza politica, mentre, fra loro, il barbiere gioca una carta tremenda (se lo smascherano è la morte, ed egli non sa che fare).

Immediatamente dopo, Chaplin precipita nel banale, ripetendo i giochetti di Charlot (qui davvero fuori luogo, fastidiosi) con il *gag* dello scambio delle sedie. Ad una vibrazione poetica succede una caduta nel mediocre. Ma ancora si risale. Anche adesso, di colpo. Garbitsch si avvicina al microfono e freddamente annuncia al popolo che l'Osterlich è annessa all'impero di Tomainia. « Saranno privati della cittadinanza e perderanno ogni diritto — dice — tutti gli ebrei e gli altri non ariani. Sono uomini inferiori e perciò nemici dello Stato. Tutti i veri ariani hanno il dovere di odiarli e di disprezzarli ». Un sussulto del barbiere ebreo sulla sedia, una straziante smorfia sul suo viso: è una pennellata sola, che aggiunge forza al quadro della tragedia più di cento inquadrature e di un intero discorso. Non molto diversa, come intensità tragica, era stata la scena svoltasi nel ghetto durante il « montage » che segue l'invasione dell'Osterlich. Le SA irrompono nel Ghetto per realizzare seduta stante quella che più tardi sarà nota come la « soluzione finale del problema ebraico ». Un giovane esce da una bottega per difendere il padre aggredito. Gli sparano a bruciapelo, lo uccidono. E il ragazzo muore con un'espressione di incredulità e di rabbia impotente sul volto. Un particolare minimo, rapidissimo, ed è il nocciolo della tragedia.

In principio, nella rievocazione della prima guerra mondiale, Chaplin alterna dramma e farsa in modo quasi sempre felice. Ai carrelli e alle dissolvenze sulle trincee e i reticolati segue il balzano episodio della grossa Bertha che spara su Parigi ma colpisce una solitaria baracca in mezzo ai campi. I gesti saltellanti del barbiere, la viltà

degli ufficiali, l'attacco inutile (Charlot perde l'orientamento nel fumo della battaglia. Chiama il capitano, nessuno risponde. Capita inopinatamente fra due soldati americani che avanzano. « Oh, excuse me! », esclama, e si allontana con molta dignità), l'avventura sull'aeroplano (il sole capovolto, l'orologio che « cade » verso l'alto, l'acqua che esce dalla borraccia salendo), lo schianto, l'annuncio della sconfitta: il racconto procede svelto e mostra della guerra un volto stralunato, di effetto notevole. Come premessa alle successive peripezie del barbiere e all'entrata in scena di Hynkel (di questo abbiamo già discusso trattando dei temi del *Great Dictator*), assolve correttamente alla propria funzione.

La prima apparizione di Hynkel, sul palco, è giocata sui due piani della satira e della comicità più corriva. Felice e sferzante la prima, debolissima la seconda. Terminato il discorso, il dittatore vien fatto ruzzolare per le scale dallo sbadato Herring, intento a baciare la mano di una signora. Un alterco fra i due conclude il minuscolo incidente. Più avanti, Hynkel prende in braccio un bambino e quello gli fa pipì sulla mano. Espedienti di una comicità assai fiacca. Ma, forse, questa prima sequenza hynkeliana va esaminata soprattutto nel suo aspetto di anticipazione delle vicende successive e di presentazione dei personaggi. In tal senso, qui vediamo delinearsi abbastanza chiaramente — oltre quella di Hynkel, già perspicua e incisa con forza durante il discorso — le personalità dello scapato ciccione volenteroso che è Herring (in ciò diversissimo dal suo modello Goering) e della velenosa anima nera Garbitsch (questi ben più fedele all'originale Goebbels). E' nel corso di questa sequenza che Garbitsch insinua nell'animo del dittatore la necessità di essere ancora più crudeli con gli ebrei. Va ricordato infine che nella loro sfilata in automobile lungo il viale gremito di folla, Hynkel e Garbitsch passano dinanzi a due colossali e grottesche statue che vogliono essere il simbolo visivo del regime dominante in Tomainia: la Venere di oggi e il pensatore di domani, entrambi col braccio levato nel saluto nazista.

Il primo incontro con gli ebrei del Ghetto non emerge, dal contesto del film, per alcuna notazione efficace. E' una sequenza smorta, patetica nel senso più logoro della parola: due vecchi che esprimono le proprie preoccupazioni per il futuro, la presentazione di Hannah — ragazza povera, si guadagna da vivere sfacchinando sulla biancheria del prossimo — accompagnata da una di quelle inconfondibili

musichette chapliniane che trasudano lattemiele stantio. Ma il dramma è subito fuori della porta. Hannah è aggredita dalle SA, si ribella e svela una insospettata, genuina fierezza. « Perché nessuno si muove? — esclama la ragazza — Vorrei essere un uomo e vi farei vedere io. Quando siete insieme avete coraggio, ma nessuno di voi ha il fegato di presentarsi solo e di fare a pugni. Per questo siete venuti col camion: per scappare se ci fosse qualcuno a corrervi dietro ». Lo scatto dipinge bene il carattere di Hannah, che vedremo svilupparsi su questa linea negli episodi successivi, ed aggiunge inoltre un nuovo significato al quadro psicologico della dittatura che Chaplin sta tracciando. Gli uomini di Hynkel sono vili e, perciò, prepotenti. Aggrediscono se sono in molti, fuggono se sono soli. Il ritratto dello squadrista fascista coglie nel segno. Chaplin toccherà più avanti lo stesso tema, facendo dire alle due SA che sono state malmenate e ridicolizzate da Hannah e dal barbiere: « Doveva essere tutta una banda (di sovversivi) ».

Il ritorno del barbiere a casa introduce il personaggio di Charlot nella sua veste tradizionale. E' fuggito dal manicomio, dove l'avevano rinchiuso perché in guerra aveva perduto la memoria. Non sa, naturalmente, che Hynkel ha assunto il potere. Dopo le note marginali dei gatti (che escono a frotte dal negozio rimasto chiuso per tanto tempo) delle ragnatele e dell'affaccendarsi patetico dell'immemore barbiere, ecco lo scontro con la SA, la scritta « Jew » sulla vetrina, la lotta a padellate in testa e la danza del poveretto (stordito per sbaglio da Hannah) sul bordo del marciapiede. Nulla vieta di considerare grazioso l'intermezzo comico-musicale nello stile del vecchio Charlot, quantunque si possa anche dubitare della sua pertinenza in questa situazione. Chaplin si compiace del pezzo di bravura (ed è bravura autentica), vi insiste a lungo, abilmente. Già qui, tuttavia, constatiamo come sia per lui arduo staccarsi dagli antichi moduli narrativi, dalle divagazioni in tono di vittimismo (Charlot l'eterno sconfitto) e come fatichi ad amalgamare le parti charlottiane con l'impasto assai più ricco della satira contro il nazismo.

Riprendiamo contatto con Hynkel, nel suo ufficio. Prima l'abbiamo visto in pubblico, personaggio ufficiale della farsa. Ora lo sorprendiamo in privato, in un vasto salone arredato minuziosamente secondo lo stile hitleriano. Il colpo d'occhio è perfetto. Osserviamo in funzione la macchina della dittatura. Hynkel deve chiudere una lettera, e subito una guardia è pronta, con la lingua di fuori, a lec-

carne il margine. Consulta l'orologio, è un uomo pieno di impegni. Infatti corre nella stanza accanto, per posare davanti a due pittori che gli fanno il ritratto. Rientra, segue Herring che gli presenta una sbalorditiva invenzione di carattere bellico: la corazza a prova di proiettile e leggera come seta. Hynkel spara, il misero collaudatore crepa. « E' perfetta al cento per cento », gli aveva detto Herring. « Tutt'altro che perfetta », risponde il dittatore. Rientra, suona il pianoforte. Manda a chiamare una segretaria. Squilla una tromba. Arriva la ragazza. Hynkel le salta addosso grugnendo, come un orso. Ricompare Herring con l'annuncio di un'altra invenzione: il cappello-paracadute, piccolo, pratico. Hynkel assiste all'esperimento, il collaudatore si schiaccia al suolo (noi sentiamo il tonfo). « Herring, perché mi fai perdere tempo? ». Rientra, posa un attimo per i pittori, riceve Garbitsch. Lo rampogna. Si spende troppo per i campi di concentramento, mentre occorre impiegare ogni centesimo per fabbricare munizioni. « Abbiamo dovuto fare qualche arresto », si giustifica Garbitsch. « Qualche? Quanti? ». « Oh, proprio nulla di astronomico. Cinque o diecimila... » « Oh ». « ... al giorno. Qualcuno che non era d'accordo, ecco tutto ». « Non era d'accordo su che cosa? ». « L'orario di lavoro, la riduzione dei salari... e soprattutto il vitto sintetico, la qualità della segatura che mettiamo nel pane ». « Ma che cosa vorranno mai? E' segatura fatta col miglior legname delle nostre segherie ». Concordano, Hynkel e Garbitsch: cerchiamo qualche diversivo. Sterminare gli ebrei? No, meglio: invadere l'Osterlich. Ci vogliono soldi per poterlo fare subito. A chi li chiediamo? Al banchiere ebreo Epstein. Allora, sospendiamo le razzie nel ghetto. La sequenza fila via incalzante, con un ritmo che conserva le migliori qualità del Chaplin comico del muto. Pecca un poco di facilità ma raggiunge l'obiettivo, che è quello di sovrapporre gli uni sugli altri i dati caratteristici della dittatura e di completare il ritratto del dittatore: fatuità, vanità, attivismo a vuoto, disprezzo per gli altri, alterigia, crudeltà, libidine, cinismo. La satira ha progredito di un altro passo.

Nel negozio del barbiere nasce l'amore fra Hannah e lo smemorato. Lui, suonato, insapona il volto della ragazza. Hannah sogna un futuro migliore. Il barbiere non sa come vincere la timidezza. E' una scena consueta per Chaplin, condotta secondo un gusto che non varia mai. I rapporti fra uomo e donna li concepisce in questo modo lieve e delicato, infantile. Il pudore impedisce che l'amore as-

suma forme diverse da questa, la quale è certo la più asessuata che si possa immaginare. Qui, per di più, non è particolarmente felice nel disegnare il ritratto di due innamorati pudichi, nello stile della moralità vittoriana (13).

Hannah in strada incontra le SA che prima l'avevano aggredita. Stavolta sono gentili. La ragazza alza il capo, gli occhi le sorridono. Guarda l'obiettivo, si rivolge agli spettatori: « E' successo qualcosa, lo so. Le SA mi hanno aiutata. Non sarebbe magnifico se la smettessero di odiarci? Se ci lasciassero in pace? Non sarebbe magnifico se non dovessimo andarcene in un altro paese? Io non voglio andar via. Anche se ci sono difficoltà e persecuzioni, a me piace star qui. Forse, non dovremo andarcene... non sarebbe magnifico se ci lasciassero vivere ed essere felici? ». Questa confidenza in prima persona anticipa il discorso finale del barbiere. Per la prima volta, Chaplin interrompe l'azione per introdurre nel film un commento d'autore.

Hynkel nuovamente al lavoro. Segretarie rapidissime stenografano e scrivono a macchina. Un *gag* comico scatta nella scena della macchina da scrivere: divertente e significativo in rapporto alla psicologia del dittatore. Hynkel vuol firmare un documento, ma non c'è penna che scrive. Si infuria e caccia le segretarie: « Io sono circondato soltanto da inefficienti, stupide, sterili stenografe ». Non sfugga l'aggettivo « sterile » usato come un insulto: il nazismo è fatto anche di questo. Dopo il rituale intermezzo di Herring che annuncia l'ennesima invenzione (un gas venefico) e viene congedato con una serie di pazienti « Più tardi », entra l'agente segreto B 27

(13) Questo della sessualità è un aspetto interessante del mondo chapliniano. Pur non trovandosi nella sede appropriata per trattarlo — *The Great Dictator* non fa testo a tale proposito — crediamo sia utile rimandare il lettore ad alcune osservazioni contenute in *Sesso e civiltà* di Luigi De Marchi (Laterza, Bari, 1960; pagg. 249-50). Nel capitolo « Urgenza di una riforma sessuale », De Marchi si occupa fuggevolmente di Chaplin: « Quello stesso Chaplin che è sempre così brillante ironizzatore ed intrepido aggressore dei convenzionalismi ipocriti dei conformisti nel campo sociale, nel campo amoroso sogna belle famigliole borghesi (si pensi a *Luci della città*) e, se riesce ad avvicinare la ragazza amata (che non è mai, neppure per sbaglio, già sposata), non sa far di meglio che rimboccarle le coperte e cantarle le ninne nanne al modo dei *gentlemen* vittoriani, e non osa neppure baciarla sulla bocca (che io sappia non c'è un solo film di Chaplin in cui il suo eroe osi sfiorare le labbra dell'amata). Alla maniera dei più castigati romanzi per signorine, l'amore dei suoi personaggi sa esprimersi solo in occhiate struggenti, in sorrisi estatici, in furtive quanto imbarazzate strette di mano ». Sono osservazioni che restano alla superficie del problema e sfiorano appena le caratteristiche della personalità chapliniana (ben altrimenti complessa di quanto De Marchi voglia far credere, ma un simile esame in profondità non rientra negli scopi che l'autore si propone). Tuttavia, val la pena di registrarle, anche nei confronti del *Great Dictator*: offrono, se non altro lo spunto per una possibile indagine in una zona finora non esplorata.

— una donna — per comunicare che gli operai di una fabbrica vogliono scioperare. Fucilate i dirigenti. Già fatto. Fucilateli tutti e tremila. Garbitsch, che è presente, devia il discorso. E qui ha inizio la sequenza più allucinante del *Great Dictator*.

L'anima nera eccita la fantasia di Hynkel, lo descrive come imperatore del mondo, il « dittatore bruno di un mondo tutto biondo, fatto di soli ariani ». « E' il vostro destino. Stermineremo gli ebrei, elimineremo i bruni... e i nostri sogni diverranno realtà... una pura razza ariana ». « Magnifici ariani biondi », vaneggia Hynkel. « Vi ameranno... vi adoreranno... vi venereranno come un Dio ». La follia si impadronisce del futuro dittatore del mondo. Si arrampica su una tenda come un gatto. Scende, afferra un grande mappamondo, danza con il globo fra le mani, lo lancia in alto, lo afferra, lo respinge con le mani, con i piedi, si rotola e si sdraia sullo scrittoio, sconvolto dalla libidine del potere. Ma, ahimé, alla fine il globo esplode. Tutto il sogno si sgonfia. Hynkel si abbatte sulla scrivania piagnucolando come un bambino che ha rotto il giocattolo preferito. E' il momento più alto del film. Attore e mino meraviglioso come forse non è stato mai, Chaplin realizza una sintesi di tutti gli elementi satirico-tragici finora sparsamente introdotti, e la esprime con una « carica » di persuasione e di violenza che è nata sotto il segno del capolavoro. Sarebbe sufficiente questa sequenza per testimoniare della profondità ideologica e psicologica alla quale si è ispirato Chaplin per condannare il dittatore.

Ricadiamo nelle braccia del tran tran charlottiano con la barba fatta a tempo di musica (la « Danza ungherese n. 5 » di Brahms). Hannah intanto si fa bella per uscire con il barbiere mentre i vecchi discutono della situazione.

Hynkel riceve la notizia che Epstein ha rifiutato di prestare denaro ad un « maniaco medioevale ». Dà in escandescenze, chiama Schultz e gli ordina di attaccare gli ebrei. Schultz esita. Il dittatore lo manda in campo di concentramento. Schultz si ribella: « Benissimo, ma ricordate le mie parole. La vostra causa è destinata al fallimento perché vive su una stupida e spietata persecuzione di gente innocente. La vostra azione è peggio di un delitto. E' una tragica idiozia ». La maledizione appare completamente inutile, le parole hanno un suono falso. Hynkel caccia Schultz, tacciandolo di tradimento. Un attimo dopo scoppia in pianto, una delle crisi isteriche cui è solito: « Schultz perché mi ha abbandonato? ». Ha la tendenza

a piangere, il « mostro », il suo cuore è tenero come quello di una fanciulla. Chaplin non risparmia niente a Hynkel, ma non gli attribuisce mai niente che non sia verosimile e che non valga a farlo meglio, nella sua totale abiezione.

Hannah e il barbiere a spasso per la strada principale del ghetto. Innamorati e felici, camminano a testa alta. Una musica gioiosa sottolinea la loro felicità. Da un venditore ambulante acquistano un distintivo del partito, quando all'improvviso piomba su di loro — diffusa dagli altoparlanti — la voce di Hynkel, minacciosa e rimbombante come una tempesta. Tutti scappano, è cominciata la grande razzia. « Mein freinten, tonighten, nich the Berlin the double crossin but the Judan — the Judan — the Judan — Shtroff mit the strangulation mit the toten zect, the Judan... », urla Hynkel. E per un attimo anche lo vediamo, in primissimo piano, enorme, invasato. Il barbiere scappa perde il cappello e, ogni volta che sta per raggiungerlo, quello schizza via come se la voce del pazzo lo prendesse a calci. Una squadra di SA irrompe nel ghetto. Il barbiere sfugge fra le gambe di uno di loro, si infila in una cantina. Giunte davanti alla casa dove abita il barbiere, le SA esitano ricordando che egli è un protetto di Schultz. Poco dopo si sparge la notizia che Schultz è stato arrestato. Non hanno più dubbi ora, sfondano la porta, mettono a soqquadro la casa, mentre la macchina da presa inquadra due uccellini in gabbia. Il barbiere fugge sui tetti e di lassù assiste alla distruzione del suo negozio, dato alle fiamme dai nazisti. Hannah, sempre piena di ottimismo, lo consola: andremo in Osterlich, ci rifaremo una vita. Una dissolvenza: Hitler suona ispirato il pianoforte, a lume di candela. « Guarda quella stella — dice Hannah al barbiere — Non è bella? Vedi... con tutto il suo potere, Hynkel non riuscirà mai a toccarla ».

I salti di tono, accuratamente preparati da Chaplin, si susseguono. Dopo il dramma della razzia, l'episodio della cospirazione guidata da Schultz e il *gag* delle monete nascoste nei budini: la satira acquista anche un valore distensivo. Schultz, fuggito dal campo di concentramento, si è rifugiato in cantina. Convoca gli uomini della casa ed espone loro il suo progetto. Sulla sua faccia di bellimbusto, di seduttore da operetta, è calata un'espressione severa. « Siamo qui riuniti per liberare il nostro paese dal tiranno. Per poter attuare il piano, uno di noi deve morire. Nei tempi antichi, la tribù ariana dei longobardi faceva sacrifici umani al dio Thor. La vittima la sceglie-

vano durante la festa, estraendola a sorte. Stasera, alla nostra festa, uno di voi sarà scelto. Vi sarà servito un budino. In ognuno sarà nascosta una moneta. Chi troverà la moneta sacrificherà la sua vita per la liberazione del popolo... ma... raggiungerà la lunga schiera dei nobili martiri della storia e libererà il paese dal tiranno ». Schultz si rivela come un miscuglio di viltà (spinge gli altri a sacrificarsi; lui vorrebbe — dice — ma non può), di idiozia (il suo è un progetto infantile), di ribellismo infantile (cita le antiche tribù ariane, come un Hynkel qualunque), di snobismo. Un cospiratore da operetta, appunto. Chaplin attinge nuovamente alla verità storica: i patrioti tedeschi, se mai ve ne furono, morirono in silenzio, mentre i ribelli giocavano maldestramente all'attentato senza sapere perché lo facevano, senza un'idea morale da difendere, contagiati essi stessi dal nazismo del tiranno che volevano uccidere. Lasciando soli gli ebrei a decidere, Schultz li saluta instintivamente con un « Heil Hynkel ». La satira si arricchisce di un altro aspetto; l'essenza crudele e stupida del nazismo, che infetta anche gli avversari, viene osservata in una prospettiva nuova. Chaplin non lascia in ombra nulla, e procede a rapidi scorci precisi, una mossa dopo l'altra.

Il *gag* dei budini fa parte dell'armamentario charlottiano e, succedendo al discorso perfetto di Schultz, raffredda alquanto il tono satirico. E' una pausa di stanchezza, che invano Chaplin attore cerca di riscattare con il repertorio inesauribile della sua mimica. Dopo l'inizio pungente e veloce, tutto l'episodio si affloscia. Si annuncia l'arrivo delle SA. La paura si impadronisce degli abitanti della casa, originando una serie di *gags* (quello del cassone vorrebbe essere il maggiore) che risultano uno più fiacco e inconsistente dell'altro. Schultz deve fuggire. Tutta la famiglia lo aiuta a fare le valigie, molte (il cospiratore ha con sè anche le mazze da golf, alle quali tiene più della vita: è il tocco finale del ritratto). Fugge sui tetti, seguito dal barbiere che porta per lui valige, pacchi e cappelliere. Il *gag* della trave — su cui il barbiere ad un certo punto si trova in bilico senza poter vedere perché ha la testa coperta da una cappelliera — movimenta assai blandamente la comica ritirata degli « eroi ». Li catturano (qui è la scena della camera da letto cui abbiamo già accennato) e li mandano in campo di concentramento.

Intanto Hannah e gli altri ebrei della casa si trasferiscono in Osterlich, poiché la situazione in Tomainia è divenuta insostenibile. Credono di aver raggiunto la salvezza. Sequenza idillica, commen-

tata dal lattemiele musicale che è fra le cose peggiori del sentimentalismo chapliniano.

Rivediamo Hynkel, dopo un lungo intervallo. E' a banchetto con i suoi collaboratori. Decora Herring appuntandogli una medaglia sul petto ma dura fatica perché quel vasto torace è già tutto coperto di patacche. Si decide l'invasione dell'Osterlich. Una telefonata annuncia che Napaloni, dittatore di Bacteria, ha mobilitato le sue truppe alla frontiera. Hynkel va su tutte le furie, aggredisce Herring colpevole di essere all'oscuro delle manovre del concorrente Napaloni, gli strappa ad una ad una le medaglie e, infine, le bretelle dei calzoni. Dichiariamo guerra a Napaloni. Garbitsch lo sconsiglia. Squilla il telefono. E' Napaloni in persona. Hynkel trema, non vuole parlargli. Incarica Garbitsch di invitarlo in Tomainia. Quello che abbiamo sommariamente narrato è l'episodio meno felice del capitolo Hynkel. La farsa grossolana ha quasi sempre la meglio sulla satira. Vengono trasferiti sul dittatore e sulla sua corte alcuni manierismi charlottiani (le medaglie di Herring) che non danno alcun contributo alla definizione ambientale o psicologica.

Tutto il lungo episodio di Napaloni in Tomainia risente della medesima impostazione. Ha un andamento farsesco di lega mediocre. Chaplin arriva alle « torte in faccia » senza alcuna necessità apparente. Per il gusto di strafare, forse, o, meglio, per mancanza di altre soluzioni comiche. Dal mucchio possiamo estrarre solo alcuni brani di valore più alto: l'arrivo, il treno che non si ferma mai (il tappeto che lo insegue invano); l'incontro nell'ufficio di Hynkel (il dittatore di Tomainia trema più del solito, cerca di darsi un contegno armeggiando con un fiore bianco come una verginella, si lascia sopraffare dalla esuberanza di Napaloni); la sfilata delle truppe e degli aerei (litigano i due sulla nazionalità degli aerei: « sono miei, sono tuoi ». Finalmente un aereo precipita. « Sono tuoi », conclude Napaloni): l'intermezzo del barbiere con le poltrone che salgono sino al soffitto (in sè la scena è incongrua, ma Chaplin la risolve con buona arguzia e colleziona altri elementi preziosi per il suo ritratto della dittatura). Il ricevimento e la rissa nella sala del buffet fa precipitare la storia nello « slapstick »: alterco feroce, panini con la mostarda, torde in faccia ai giornalisti, strazio di un enorme piatto di spaghetti. Jack Oakie, che presta a Mussolini un fisico e una grinta credibili, eccede nella farsa in modo insopportabile, ma è la situazione che ve lo costringe. Piacevoli sono, per contro, le apparizioni

di Madame Napaloni, grassa e maltrattata (la scena del ballo con Hynkel, per quanto solo farsesca, ha un piglio vigoroso) (14). L'alterco dei due dittatori « amici » si conclude con l'accordo: Hynkel, consigliato da Garbitsch, accetta di ritirare le truppe dal confine con l'Osterlich, pur sapendo che non lo farà. E Napaloni, allocco proverbiale, è soddisfatto.

Chaplin non ha rivolto a Napaloni attenzione sufficiente. Ha colto di lui l'aspetto esteriore, la sicurezza di sè, la sbruffoneria, l'ingenuità, la prepotenza. Niente altro. Si può supporre che a lui non interessasse tanto il dittatore di Bacteria come personaggio autonomo (e, quindi, come pretesto per una satira del fascismo mussoliniano) quanto le reazioni di Hynkel davanti a lui (paura fisica, impaccio, astuzia). E' il ritratto del « nemico naturale », di se stesso nel proprio risvolto diabolico, che l'autore vuole completare. Osservato l'episodio sotto questa visuale, tutto coincide abbastanza bene, l'effetto è più volte ottenuto.

Il prigioniero 7397 (il barbiere) e il cospiratore Schultz sono fuggiti dal campo di concentramento, mentre la macchina di guerra di Hynkel si mette in moto. L'azione volge alla stretta finale. Il barbiere si è camuffato da ufficiale nazista per farla franca. Schultz, naturalmente, indossa la sua bella divisa da operetta. Camminano per strade deserte fra i campi, si dirigono verso l'Osterlich dove troveranno riparo. Hynkel, intanto, segue il consiglio di Garbitsch e, per non dare nell'occhio mentre si prepara l'attacco, va a caccia di anatre su un laghetto. E' vestito da tirolese, cappelluccio con la piuma, brache corte, giacchetta bordata. Imbraccia il fucile, spara e finisce in acqua. Raggiunge la riva a nuoto e incappa in due guardie che stanno braccando gli evasi. Lo scambiano per il barbiere, lo arrestano. Questa è l'ultima apparizione del « mostro ». Chaplin lo

---

(14) Nella riedizione italiana del 1961, tutte le scene in cui compare Madame Napaloni sono state eliminate. Per questo è stato necessario operare sei tagli: quattro nella sequenza dell'arrivo (sul treno, nell'interno della stazione e tra la folla che acclama i due dittatori); uno nella sequenza del colloquio fra Hynkel e Napaloni; uno nella sequenza del ricevimento (è stato soppresso tutto il ballo). Di ciò non è stata fornita, né da parte di Chaplin né da parte della società distributrice, alcuna giustificazione. La lunga permanenza del film in censura — prima presso il Ministero dello Spettacolo e poi presso il Ministero dell'Interno, che si è riservato l'esame dell'opera in rapporto a possibili « turbative » dell'ordine pubblico — ed alcune voci raccolte negli ambienti responsabili fanno ritenere che si sia voluto in questo modo evitare una reazione dei neofascisti italiani e, soprattutto, un intervento diretto della vedova di Benito Mussolini, unico personaggio vivente fra quelli a cui *The Great Dictator* allude. Crediamo non sia necessario insistere sulla grave assurdità politica e culturale di questo gesto. E' più che evidente per se stessa.

ridicolizza e lo umilia. Hynkel strilla con le guardie secondo il suo stile: « Oi, da flute! Da blitzen! Cheese and crackers! uten da blitzen! ». Lo riconoscerebbe anche un bambino, da queste parole, ma le guardie no. « Un yodler, eh? ». Credono che canti. Lo portano via. Fine ingloriosa, meschina. Chaplin non si sofferma molto sulla scena. Basta mostrare Hynkel un attimo, trascinato dalle guardie, maltrattato come un pezzente: l'esorcismo è compiuto, e con l'esorcismo è compiuta la lunga, complessa manovra ideologica che condanna il dittatore.

Il barbiere e Schultz giungono alla frontiera, si imbattono nei soldati che si accingono a invadere l'Osterlich. Il barbiere ha una paura folle. « E se corressimo un poco? » « No », risponde secco Schultz. « Solo un pochettino? » « No ». I soldati scambiano il barbiere per Hynkel venuto ad ispezionare le truppe. Lo accompagnano dallo Stato Maggiore. Gli fanno un completo rapporto. Il povero barbiere è soffocato dall'emozione, risponde a monosillabi. Tutto è pronto. Via all'invasione che sfocierà nell'*Anschluss*.

Dopo il « montage » di cui abbiamo parlato più su e l'irruzione delle SA nella casa di campagna dove si sono rifugiati Hannah e i suoi amici, ha inizio la cerimonia finale. Garbitsch presenta alla folla immensa e adorante (una folla austriaca, si ricordi) il futuro imperatore del mondo, « il nostro capo, il dittatore di Tomainia, il conquistatore dell'Osterlich ». Lui, il barbiere ebreo. Si alza, compitissimo come sempre, fa un inchino alla folla, e comincia il celebre discorso: « Mi dispiace, ma io non voglio essere un imperatore. Non sono affari miei. Non voglio governare né conquistare nessuno. Vorrei aiutare tutti, se fosse possibile... ebrei, gentili... neri.. bianchi ».

Non c'è bisogno di indugiare nel commento, dopo quel che è stato detto prima. Che cosa significhi l'appassionata invocazione di Chaplin abbiamo già cercato di spiegare. Quale importanza abbia, per il film e per tutta la evoluzione dell'arte chapliniana, non dobbiamo ripeterlo qui. A chi, piuttosto, sostiene che questi sei minuti finali, in cui Chaplin non fa altro che parlare allo spettatore, rappresentino una frattura nel tessuto del film, possiamo osservare che l'opera intera — così com'è stata congegnata e nonostante le numerose « cadute » di gusto e di efficacia espressiva — tenda naturalmente a questa conclusione. Di più, che *The Great Dictator* non sarebbe neppure formalmente concepibile se il barbiere — costretto da uno scambio di persona a correre l'avventura mortale (in senso

proprio e in senso figurato) di recitare nei panni di Hynkel davanti alla folla dell'Osterlich — non parlasse a quell'agglomerato informe di gente anonima, ridotta in schiavitù senza aver elevato neppure una protesta, un grido, massa incosciente che costituisce il miglior sostegno per qualsiasi dittatura. Chaplin ha elaborato il film per poter essere in grado alla fine di alzare, lui, un grido sdegnato non solo contro la dittatura ma contro la passività colpevole dei popoli. E le parole che pronuncia, la foga, il ritmo, la progressione del discorso sono un esempio stupendo di forza drammatica. « Alza gli occhi, Hannah! Le nubi si diradano, il sole ha vinto le tenebre! Usciamo dal buio, la luce ci accoglie! Stiamo entrando in un mondo nuovo!... Alza gli occhi, Hannah. Guarda verso l'alto! » (15).

Hannah, lontana, sente. Accoglie estatica la voce della speranza, il suo volto campeggia sullo sfondo di un cielo nel quale corrono grandi nuvole bianche. Un vento leggero muove i suoi capelli. Una musica dolce e trionfale insieme commenta la scena, secondo le convenzioni dolciastre che tanto piacciono a Chaplin. Ed è un peccato che, dopo il discorso, si cada nuovamente in questa patetica perorazione, inutile e scialba. Il sogno con gli angioletti del *Kid* scade al livello di una cartolina illustrata di propaganda antinazista. *The Great Dictator* avrebbe meritato una chiusura più concisa e ferma, e non la commozione smancerosa di Hannah, che era stata sin qua un personaggio vivo.

Esaminato nei particolari, visto nella sua complessità di opera elaborata su diversi piani, *The Great Dictator* offre all'osservatore una serie fitta di alti e bassi, di debolezze e di poesia. Chaplin spesso sbanda, pencolando negli indugi farseschi o patetici più del neces-

(15) Il discorso di Chaplin è stato mutilato — nella riedizione italiana del 1961 — della parte centrale. A chi sia dovuta l'iniziativa non è dato sapere. V'è chi sostiene che sia stata la censura; chi invece afferma che sia stato lo stesso Chaplin a decidere in tal senso. In ogni modo, ecco il brano soppresso dal film: « La sciagura che ci ha colpiti non è che un rigurgito passeggero dell'avidità umana.. la rabbia degli uomini che temono la strada del progresso. L'odio degli uomini non durerà, i dittatori morranno e il potere, che essi hanno strappato al popolo, ritornerà al popolo. E fino a quando gli uomini saranno mortali, la libertà non morrà... Soldati! Non accettate gli ordini di questi bruti... uomini che vi disprezzano, vi riducono schiavi, fantocci, vi impongono di agire, di pensare e di amare come loro vogliono. Che vi trattano come automi, vi razionano il cibo, vi considerano nient'altro che bestiame e vi usano come carne da cannone. Non consegnatevi, mani e piedi legati, a questi uomini che rinnegano la natura... a questi uomini-macchina che pensano come macchine, che vivono come macchine! Voi non siete bestiame! Siete uomini! Voi avete nel cuore l'amore dell'umanità... Non odiate! L'odio è solo di chi non è amato, di chi vive contro natura! Soldati! Non combattete per la schiavitù! Combattete per la libertà! ». Dopo questa invocazione v'è l'accenno al Vangelo di San Luca: il discorso riprende e non sarà più interrotto, sino alla fine.

sario, vi si immerge, anzi, anche laddove il racconto esigerebbe l'opposto. Film composito, nato da una maturazione difficile, non si saprebbe considerarlo un capolavoro in assoluto. Ma questo ha una importanza relativamente secondaria. Sono molte le opere nella storia dell'arte — anche, e, forse, soprattutto nella grande arte — che mostrano difetti e cedimenti analoghi a quelli che abbiamo trovato nel *Great Dictator*. Le stanchezze i mezzi e i mezzucci facili per trarsi d'impaccio nei momenti in cui l'azione ristagna, la confusione a volte e l'attenzione rilassata vanno certo segnati al passivo. Senonché, nulla ci autorizza a diminuire per questo — sino magari ad annullarlo come qualche sconsiderato ha fatto — il valore del film. Il riesame che se ne può fare oggi, a distanza notevole nel tempo, conferma che si tratta di un valore capitale nella storia dell'arte cinematografica e della cultura. E si vorrebbe che i due termini — arte cinematografica e cultura — non andassero disgiunti quando si affrontano opere come questa, che dal loro doppio significato — alto in tutte e due le versioni — traggono energia e respiro, e certamente la capacità di durare oltre l'occasione pratica dalla quale son nate. *The Great Dictator* è del 1940. Non è per benevolenza della sorte, o per la maturità nuova degli spettatori, che lo si comprende meglio oggi di allora.

Film cecoslovacchi a Roma

Nella settimana del film cecoslovacco ha fatto spicco *Vyssí princip* (Il principio superiore, 1959-60), in cui Jirí Krejcík sviluppa i temi della Resistenza nella preferita direzione dell'analisi morale. (*Marie Vásová, Frantisek Smolík*).

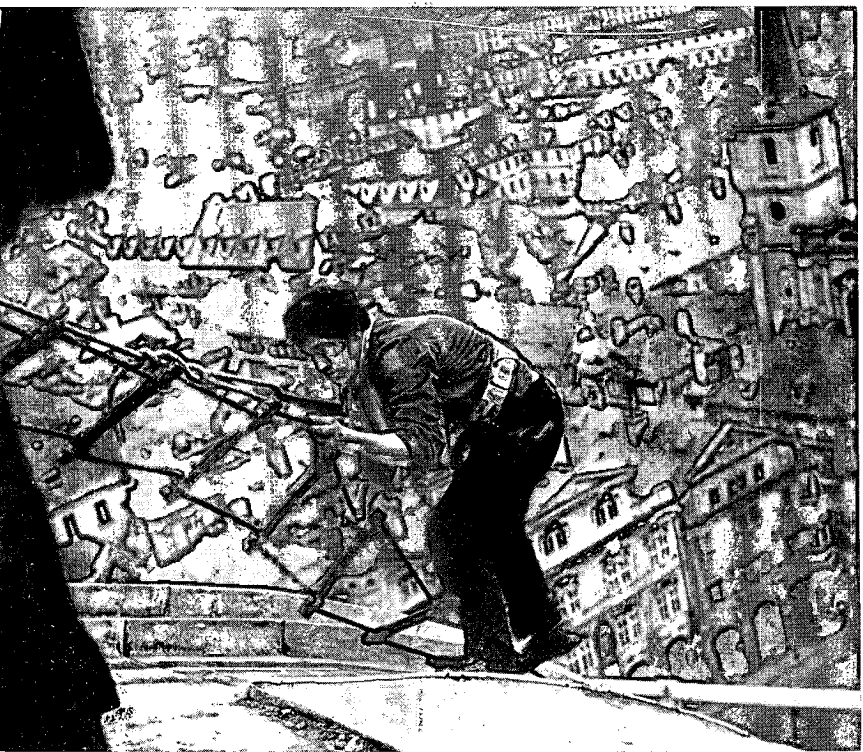
Secondo i modi cari ai cechi, anche *Vyssí princip* è basato sul primo piano. (*Frantisek Smolík, Jana Brejchová*).

A un trentennio da *Studenti*, il primo film sonoro ceco giunto in Italia, Frantisek Smolík ripropone una bella figura di insegnante.

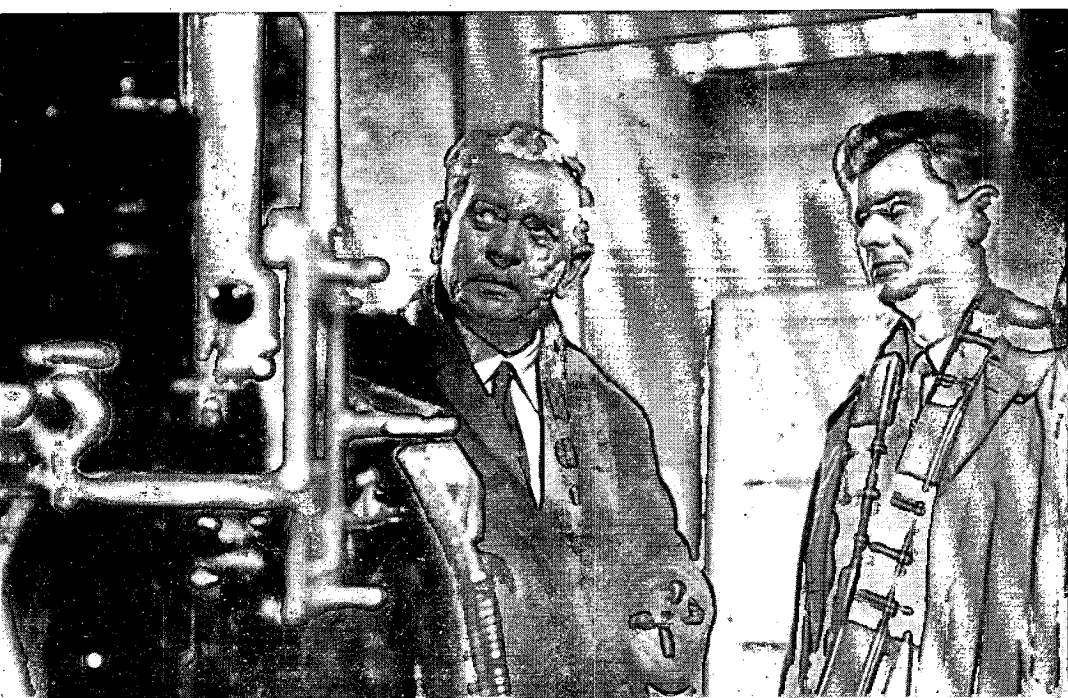
Otakar Vávra è ancora una volta regista raffinato ed un po' « letterario » nel rievocare una « maison de plaisir » ottocentesca in *Policejní hodina* (t.l.: Ora di chiusura). Una vocazione sospesa fra impegno critico e sociale e cascami decadenti. (In alto: *Valentina Thielová, Miriam Hynková, Rudolf Hrusínsky*; in basso: *Jirina Sejbalová, Rudolf Hrusínsky*).

Oggi come ieri, il cinema ceco si affida molto alla forza evocativa d'atmosfera della fotografia. La vecchia Praga fine secolo, con i picchetti militari in vista dei primi grandi scioperi, vista dall'operatore Jaroslav Tuzar per *Policejní hodina*.

Esponente del buon mestiere della giovane generazione, Jindrich Polak risente dell'esperienza del film medio hollywoodiano. Come nel precedente *Morte in sella* s'era rifatto al « western », in *Páté oddelení* (t.l.: Quinta divisione) sviluppa con « suspense » una classica vicenda di spionaggio. (in alto: *Radovan Lukavsky, Jirí Vrstala;* in mezzo: *R. Lukavsky;* in basso: *R. Lukavsky, J. Vrstala*).

Un dramma psicologico sulla cima d'un campanile: è il primo episodio di *Pet z milionu* (t.l.: Cinque fra un milione, 1959) di Zbynek Brynych.

Pet z milionu fu dedicato dal regista alla sua città, Praga, per il raggiungimento del milione di abitanti. (*Jaroslav Marvan*).

Lo sguardo intenso e dolente d'un'ebrea che è simbolo d'una tragedia collettiva. Un primo piano che ricorda Balazs: il cinema rende visibile il volto dell'anima invisibile. (Dana Smutna in *Romeo, Julie v tma,* Giulietta, Romeo e le tenebre, 1960, di Jirí Weiss, dal romanzo di Jan Otcenasek).

Vsude zijí lidé (t.l.: Dovunque vivono uomini) segna l'esordio di Jirí Hanibal, in collaborazione con Stepán Skalsky. I problemi di un giovane medico cittadino sbalzato in una remota condotta di campagna sono dispersi da una presentazione convenzionale dell'ambiente. (In alto: *Jana Stepánková, Ivan Palec;* in basso: *Zdenek Stepánek, Ivan Palec*).

L'amara rivolta dell'uomo solo

colloquio con ALBERTO LATTUADA

LATTUADA: Prima di tutto ringrazio Ammannati, Fioravanti, i componenti il corpo accademico e voi dell'attenzione che aveve dato in questi giorni al mio lavoro. Devo confessare che tornando in un'aula scolastica dopo parecchio tempo (l'Università che frequentai a Milano è abbastanza lontana nel tempo) sono un po' in ansia e mi sento quasi come un esaminato, anche se in questo momento sono io a stare dietro una cattedra. Questo in un certo senso mi fa piacere e in un altro senso mi dà una certa preoccupazione per un colloquio che vorrei il più vivo possibile e il più diretto possibile, perché voi non siete pubblico soltanto ma degli allievi che studiano il cinema per fare il cinema, quindi completamente dentro al vivo della questione che sta a cuore a tutti noi: esprimere le nostre idee attraverso lo schermo. E' molto difficile riassumere, in breve, parecchi anni di attività. Ma se guardo indietro mi pare di riconoscere — in una scelta di soggetti che sono all'apparenza abbastanza lontani l'uno dall'altro, ma che per me sono invece molto vicini a quello che voglio dire — una linea principale che attesta una coerenza, una fedeltà verso un complesso di idee che volevo trasmettere a chi mi stava di fronte, cioè al pubblico, e quindi una aderenza al movimento delle idee che il mondo conduce. Credo che questa costante riscontrabile nei miei film sia una posizione di solitudine dell'individuo di fronte alla società, e, nello stesso tempo, un anelito a trovarsi in questa società vicino ad altri che sperano e che lottano con lui. C'è una tematica di ribellione e c'è una tematica — spesso nei finali — di solitudine. Solitudine forse non disperata, ma dura da sopportare. Fin dall'infanzia, nelle mie prime sensazioni, sentivo che l'individuo

dopo aver cercato il colloquio e quanto più ha voluto essere vicino agli altri uomini, finisce col sentirsi solo. Ma non deve essere, questa, una posizione sterile: deve essere una posizione attiva, cioè non bisogna desistere dal combattimento, perché le idee che l'uomo porta avanti e vuole che siano condivise dal resto del mondo hanno seminato qualche cosa che frutta, qualche cosa di vivo. E' perciò vero che i protagonisti dei miei film sono, per la maggior parte, non dico anarchici, ma ribelli, si trovano in posizione di rivolta e di polemica, ed è vero che si ritrovano in questa battaglia piuttosto isolati. Così è per il mio primo film, *Giacomo l'idealista,* di cui le sorti pratiche hanno nascosto o semidistrutto il negativo (questo fa parte di un altro aspetto strano del nostro lavoro: scrivere su foglietti che il vento disperde e porta via e che vengono salvati tenacemente da volonterosi, ai quali anch'io nel mio primo amore per il cinema mi sono associato quando, andando al macero, insieme a Comencini e a Mario Ferrari, trovavo dei film di Méliès o di Stroheim e comprandoli a peso e gridando di esultanza me li portavo sulle spalle a casa, perché intuivo che il cinematografo, nato sotto il segno del commercio, era invece qualche cosa di più, c'erano cioè dei grandi autori che avevano detto delle grandi cose). Nel *Giacomo,* come ne *Il bandito,* che feci subito dopo la guerra, così via via fino a *Il mulino del Po,* al *Cappotto* specialmente, alla *Spiaggia* — storia di una donna sola che lotta — a *Guendalina* — dove c'è una ragazza sola, ignorata dai parenti —, alla solitudine di Pugacioff nella *Tempesta* — dove un ribelle privo di basi filosofiche, non preparato quindi a sovvertire un ordine tirannico come era quello degli Zar, è però spinto da un anelito che ha delle radici profonde in una verità sociale, in una volontà di fare giustizia —; fino ad arrivare a *I dolci inganni,* dove la solitudine è assolutamente di fronte al problema dell'iniziazione alla vita di una ragazza che sente di avere il diritto di diventare donna ma che in questa società non ha nessun appoggio, nessun dialogo, né scolastico né familiare, ma solo pettegolezzi, più o meno morbosi, che non chiariscono il suo problema. Se si va panoramicando su tutti questi miei lavori, lontani nel tempo — che sono magari collocati storicamente, come anche *Il delitto di Giovanni Episcopo,* in costume — si trova, credo, questa costante ricerca di appoggio all'uomo che lotta solo. Una cosa, poi, alla quale ho sempre tenuto nei miei film più socialmente impegnati, come *Senza pietà, Il mulino del Po, Il bandito* ed altri del dopoguerra, è stato di evi-

tare di apporre qualsiasi etichetta ideologica al mio lavoro. Purtroppo voi che siete così giovani non potete sapere quanto era fortemente influenzato politicamente il clima del dopoguerra. Se un film poteva avere, senza la precisa volontà del suo autore, una funzione di appoggio a una certa tesi, in una direzione o nell'altra, esso era esaltato o denigrato a seconda dei casi, e si voleva, anzi si esigeva che esso apparisse comunque come una freccia di direzione. Ora tutta la mia formazione culturale, il lavoro che ho fatto, prima al liceo, poi all'Università — dove ho studiato per cinque anni architettura — mi avevano convinto che veramente l'artista deve il più possibile chiarire le sue idee, contribuire al progresso, essere anticonformista, cercare — modestamente e umilmente, si capisce — di dire le cose che crede possano aiutare a correggere gli errori, deve essere un avvisatore, un « detector » della società, ma non deve essere un cartello indicatore che possa indirizzare verso un partito o un altro. Ecco perché io mi sono trovato qualche volta in difficoltà con la critica, in polemica, e — nonostante le molte approvazioni e le molte lodi che ho ricevuto — ho fatto fatica a chiarire il mio pensiero. Dirò anche che mi onoro di dubitare molte volte e di accarezzare il dubbio e di condurlo avanti, perché forse tutta la vita è una ricerca di verità. Si può anche arrivare a non essere così sicuri delle idee dalle quali si è partiti, comunque è una posizione nobile, secondo me, vedere sempre le cose in modo complesso. Oggi voi vi trovate di fronte a un cinema che invece accarezza questa complessità; oggi non è più il « cliché » che impera, bensì proprio la ricchezza del carattere. Una volta — e proprio le ragioni commerciali volevano questo — da sinistra entrava il cattivo e da destra arrivava il buono; c'era un conflitto: lo si risolveva pacificamente o sanguinosamente, comunque i conti tornavano. Ora è proprio la maturità del cinema che indica che i conti nelle contese, nella lotta della vita, non tornano poi tanto e che quindi non si può fare tutto come due più due fanno quattro: il carattere dell'uomo è attraente proprio per la sua profondità. Se voi avvicinaste un uomo che ha dei lineamenti di antipatia, un carattere imperativo, tirannico, credo che vi sentireste attratti verso di lui non per la sua posizione, per il suo errore, ma proprio per l'ambizione di descriverlo così com'è, cioè di amarlo come carattere, anche se lo state descrivendo negativamente. Ciò è ovvio perché un artista deve prendere posizione, essendo egli, come ho detto, per indole anticonformista anche nei confronti del potere co-

stituito. E per potere io dico i governi. Mentre voi potete consegnare a un amico un quaderno con delle poesie, o un romanzo, che saranno forse apprezzati dieci, dodici, cento anni dopo, come lo è stato recentemente un'opera di Bellini scoperta dopo cento anni, non potete però consegnare un copione scritto, perché non significa niente. Perché il copione scritto è una serie di appunti che voi, con la vostra fantasia, trasformate poi in immagini e che quindi prenderà forma soltanto sullo schermo. Da qui discende, data la forza del cinema, una lotta costante con i poteri costituiti, i quali, sui binari della tradizione, delle idee convenzionali, della morale convenzionale, continuano a trasmettere, da una generazione all'altra, certe idee che hanno servito sì a reggere la società, che sono state forti, splendenti nel passato, ma che vanno via via modificate. Ecco perché l'autore cinematografico, secondo me, è un avvisatore, il quale con la sua opera indica la metamorfosi della società e indica anche i pericoli a cui la degenerazione del potere porta con la sua cecità, Perché chi sta in alto necessariamente perde il contatto con l'umanità. Ora il cinema, e gli autori di oggi lo dimostrano, è sempre più in contatto con l'umanità, per cui portando sullo schermo quello che vi interessa di far vedere, voi esercitate una funzione sociale importantissima e avvisate chi sta in alto di quello che sta avvenendo nelle strade, nelle abitazioni, nelle case, nei sentimenti, nell'educazione, nella morale, che è in continua trasformazione. E con questo, credo, siamo arrivati a toccare un argomento molto interessante, ma ci siamo un po' allontanati dai miei film. Scusatemi, ma non ero certo preparato ad un discorso. Sono venuto per un colloquio e mi piace che questo colloquio si distenda e si allarghi un po'. Cominciamo dunque a fare l'esame di coscienza. Sono stato accusato di calligrafismo agli inizi, di amare, cioè, la bella forma, di accarezzare l'inquadratura, di cercare delle geometrie molto calcolate. Io penso che questa accusa sia in parte non giusta e forse, a distanza di tempo, rivedendo i miei lavori, si può notare che la violenza del montaggio ha annullato questa ricerca che sta dentro a ogni quadro in un ritmo che è più grande di ogni inquadratura, che è più forte, in una linea di racconto che va appunto al di là dell'inquadratura. Credo di non aver mai fatto un'inquadratura per pubblicarne poi il fotogramma, il che sarebbe un errore gravissimo. Purtroppo abbiamo visto, e voi in Cineteca qualche volta lo vedete, che ci sono dei film diventati celebri per una inquadratura pubblicata migliaia di volte mentre

il film non aveva alcun autentico valore. Altri film invece non possedevano questa immagine attirante, ma erano straordinariamente belli, proprio perché l'insieme del racconto, la fluidità, l'indagine e la forza dell'immagine progredivano verso una emozione che non era quella dell'inquadratura ma quella della narrazione, del linguaggio. Perciò credo che, guardando indietro, posso forse difendermi abbastanza bene su questo punto. L'altra accusa è stata quella di un certo eclettismo. Ora io penso che non si acquisti uno stile ripetendo gli stessi temi o rifacendosi continuamente a cose che apparentemente sembrano omogenee ma che in sostanza sono qualche volta delle ripetizioni. In altre parole, non penso che, se un buon pittore ha delle cose da dire, non debba cercarle nei panorami e nelle visioni più disparate se, alla fine, le linee direttive del suo pensiero si possono riassumere, se il cammino che lui compie e se le idee che lui porta avanti sono sempre indirizzate verso un fine riconoscibile. Certo, se diventa un illustratore di qualunque soggetto gli capiti sotto l'occhio, allora certamente si può parlare di eclettismo: non ha forza di autore e cade. Ma se, viceversa, voi osservate attentamente la mia opera, dal *Bandito* a *Senza pietà,* dal *Mulino del Po* alla *Tempesta,* alla *Spiaggia,* vi sono movimenti di ribellione individuale che lottano in una direzione costante. Non importa se un'azione si svolge in epoca lontana o nel tempo presente. Credo di aver messo in scena forse per la prima volta, con *Il mulino del Po,* dei temi che hanno un rapporto con la vita italiana di oggi: l'instabilità politica. I contrasti che ho indicato irresoluti cinquant'anni fa, erano drammaticamente rappresentati in modo tale da suscitare un po' il sospetto che fossero problemi di oggi, urgenti da risolvere, vicini e necessari da osservare, tanto da essere il film vivo e risultare non soltanto l'illustrazione del tema di Bacchelli, ma qualche cosa che accendeva l'attenzione a un problema. Così il problema di Pugacioff ne *La tempesta* è ugualmente l'indicazione di una mancata rivoluzione, la fotografia di una rivolta che, non avendo la base ideologica di una forza spirituale che la sostenesse, era destinata ad afflosciarsi. In realtà l'impresa di Pugacioff è stata proprio una prova di quello che non si può fare quando manchi il filosofo, il pensatore, quando non si hanno basi salde per un movimento che diventa poi sanguinoso, rivoluzionario, che sia la rivoluzione francese o la rivoluzione russa; quello di Pugacioff era un movimento giusto, perché egli voleva reagire allo zarismo e alla tirannide su cui era costruita la società

russa, ma appunto egli finì mal circondato di cattivi consiglieri, ladri e assassini. In questo senso, si può dire, ho indicato il motivo del fallimento delle rivoluzioni, avvenire o in atto oggi, che non sono preparate. Assistiamo anche oggi a certi drammi che si svolgono per esempio in Africa, un continente che sta cercando il suo equilibrio, la sua maturità, ma che, se non la cerca attraverso la tenacia del lavoro, attraverso il pensiero, attraverso l'Università, può degenerare in disordine, in qualche cosa di equivoco. In questo senso *La tempesta* è stato un tema che mi ha appassionato. E veniamo al film che oggi voi avete visto, *Dolci inganni,* che essendo più recente avrà forse motivi di maggiore interesse. E' un tema particolarmente forte che ha suscitato in Italia delle reazioni altrettanto forti che per molti mesi hanno impedito al film di circolare. Ma anche oggi, il film che circola nelle sale di proiezione non è più l'originale: è un film assolutamente privo di significato. Non esiste più. Mentre io ho cominciato, come avete visto, con una tematica molto precisa e cioè le sensazioni di una ragazza che sta per diventare donna e quindi si sente pronta per la sua prima esperienza d'amore, viceversa ora tutto ciò che si riferiva a questo tema, cioè le posizioni negative e positive che lungo il film davano o no ragione a questo combattimento interno, è sparito. Si vede ora una ragazza che esce la mattina e che alle cinque e mezzo-sette di sera si trova tra le braccia di un uomo. Il che veramente è non solo inspiegabile ma stupido. Quando io polemizzai con il consigliere istruttore a Milano per difendermi dall'accusa di oscenità, dissi che non si poteva tagliare il film, che era meglio vietarlo, se l'argomento trattato era così forte da turbare le coscienze (quantunque il film fosse vietato ai minori di sedici anni), ma che così manomesso diventava veramente un film, più che scabroso, addirittura sgradevole. Ma si vede che anche qui (e questo sarà anche il dramma di voi futuri autori) prevalgono le ragioni commerciali. Si è preferito invece tagliare a pezzi il film come le salsiccie e rimetterlo in circolazione, dire che è un film mio, nonostante che io continui a dire e a scrivere che non lo è più. Intanto il film circola, racimola quei pochi soldi che servono per coprire le spese e il danno, naturalmente, è tutto dell'autore e del cinematografo. Ma, dicevamo, questo tema affronta una grossa lacuna che fa parte della nostra vita, non solo italiana, ma anche di altre nazioni. Ho discusso, prima di girare il film, con degli psicologhi, con dei medici, anche con dei sacerdoti, chiedendo se il tema di una ragazza che fa la

sua esperienza per amore non fosse positivo e non fosse un'indicazione sia pure drammatica (in quanto, ripeto, essa non viene aiutata né dalla scuola né dai genitori, i quali non toccano questo problema, non si sa perché, forse per immaturità sociale); se non fosse positivo il fatto che non intende compiere la sua esperienza per metà, e cioè se il terreno edificabile moralmente di una ragazza che va diritta verso l'amore non fosse più sano che non quello di una ragazza che porta la bandiera della sua purezza solo come una specie di simbolo e di etichetta. E mi hanno dato ragione. Viceversa la magistratura mi ha dato torto. Io dico: mentre l'uomo, a un certo punto, ha degli impulsi, si crede che la donna non li possa avere, che si un essere di legno, un essere non fabbricato di materia umana, di sangue e di carne, ma che debba invece accettare passivamente il matrimonio. Ora, se il matrimonio nella nostra società fosse un passo privo di eccessiva difficoltà, come in un regno ideale, andrebbe tutto bene, perché quando c'è quest'impulso arriva il matrimonio e tutto è risolto. Ma purtroppo l'economia, le leggi della vita, il lavoro, dividono i sessi per molto tempo e qualche volta anche drammaticamente per parecchi anni. Da qui nascono secondo me le deviazioni, le perversioni, le nevrosi, le difficoltà che si potrebbero anche aiutare ad evitare se l'educazione sessuale fosse una cosa più aperta, se nei licei ci fosse un'ora per i maschi e un'ora per le femmine durante le quali si parlasse di questo problema, chiarendolo, dicendo: voi sentirete questo slancio, avrete questa forza che si agita in voi, dominatela, guardatela, studiatela, ma non consideratela mai un mistero tremebondo, una cosa paurosa, né qualche cosa di oscuro che non si debba toccare. I genitori, d'altro canto, dovrebbero dialogare con i figli a mano a mano che l'età permetta loro di toccare questo argomento. C'è invece il silenzio totale. Io ho gettato un sasso nello stagno. M'è andata male, perché hanno seppellito il film e mi hanno accusato. Ora un'azione legale è in corso, è tutte queste cose che vi dico le ripeterò poi anche durante il processo, quando e se si farà, se cioè non sarà lasciato nella polvere kafkiana in cui rimangono certe cose. Anche qui, dunque, io ho voluto toccare qualche cosa che suscitasse una reazione e invece c'è stata, più che una reazione positiva — cioè di critica, di analisi, di risposta — una reazione negativa: ignorare questo problema, nasconderlo, dire: il problema non esiste. Per me, invece, esiste e come!

Se vogliamo adesso toccare un problema che ad alcuni di voi

starà molto a cuore, cioè quello degli attori, potrò dirvi qualche cosa. Il mio lavoro di regista presuppone nell'attore il possesso di importanti qualità. In primo luogo deve essere attore nel senso più pieno della parola e non un volto che manovrato dai ventilatori, oppresso dal caldo, schiaffeggiato dal regista, torturato dalla situazione, può anche impressionare un metro di pellicola, che, montato falsamente, crea a volte l'inganno di un autentico attore ma che sulla lunga distanza dimostrerà di non esserlo. Io vorrei che l'attore (e qualche volta l'ho incontrato) desse al regista quello che il regista gli chiede, arricchito, amplificato e precisato proprio dalla sua intelligenza e dalla sua parte di creazione. Io intendo il lavoro con l'attore come una domanda, sia pure precisissima, che il regista fa e che chiede una risposta. La risposta è la battuta, l'emozione, il sentimento, più qualche cosa che dà l'attore, che l'attore inventa, che il regista può misurare, calibrare, diminuire orchestrandolo, ma che certamente è un dono. Per arrivare a questo dono io qualche volta, pensando a quella che è la formazione di un attore, sono convinto che siano necessari (se posso schematizzare) tre elementi importanti. Uno è la memoria, l'altro è la fantasia e l'altro la cultura. La memoria è l'accumulo di sensazioni che un attore, vivendo e guardandosi intorno, deposita dentro di sè. Perché, dato che il nostro lavoro consiste nel trasferire delle cariche umane o dei caratteri, l'attore deve guardare tutto e studiare tutto come il regista. Un percorso in tram per venire faticosamente al Centro Sperimentale può essere messo a frutto, perché ognuno dei passeggeri ha qualche cosa da rivelarvi. Nella foggia della giacca, nella pettinatura, nell'atteggiamento, nel modo di portare la cravatta, nel modo di camminare, vedete delinearsi ai vostri occhi tante personalità, esibirsi delle vite, delle cose che soltanto i singoli individui hanno potuto costruire. Ci sono personaggi che voi vedete passare per la strada e che riassumono un'intera vita. Se osservate bene, vedrete che alcune persone portano con sè, inconfondibilmente, dieci-venti anni di vita racchiusi proprio nel volto, nella scelta degli occhiali, nella pettinatura, eccetera. Questo è un lavoro di collezione minuzioso che non dovete trascurare e che vi arricchirà moltissimo. Quella della fantasia è un'attitudine che è legata un pochino al fatto culturale ed è una disposizione dell'attore ad amplificare i significati che lui interpreta con qualche cosa che va non soltanto ad illustrare la storia, che lui deve in quel momento interpretare, ma a dare i significati eterni a questo carattere. E mi spiego

meglio. Se un attore deve esprimere l'amore filiale e guardare il padre o se un padre deve guardare un figlio, e cioè se si toccano dei cardini che reggono gli affetti umani e le reazioni, io credo che l'attore non deve vedere in quel momento né l'altro attore né il padre della storia, ma l'idea del padre. Se veramente accarezza, perfeziona, arricchisce quest'idea, arriva a una carica interna che gli darà una forza di trasmissione enorme. Ricordate bene che gli occhi di un attore possono scaricare, direi, contro il pubblico chilogrammi di forze che sono quelle che determinano la suggestione. Ora se questa idea filosofica, oserei dire platonica, che va al di là del contorno fisico dell'attore che è davanti, voi la accarezzate fantasticamente, vedrete che avrete una commozione che non è commozione di lacrime bensì una disposizione trepida, ricca, qualche cosa che si muove dentro di voi, tale da darvi una carica umoristica, affettiva, drammatica che arriverà ai vostri spettatori, li dominerà. Ecco perché dicevo che la cultura aiuta, perché per avere l'idea del padre, l'idea del figlio, per sentire queste radici enormi che si sprofondano nell'essere umano bisogna anche aiutarsi con delle reminiscenze, con delle evocazioni che sono i grandi personaggi della letteratura, i grandi scrittori, i quali vi aiutano ad amplificare fantasticamente. In quel momento vi verrà in soccorso e vi aiuterà enormemente la cultura. Invece di essere, come qualche volta capita, desiderosi di dare ma poi sentire dentro come delle pietre che non si muovono se non per una suggestione, per una violenza direi quasi fisica, voi sarete esseri ricchi che vivrete veramente e in questo senso farete grandi passi avanti verso il risultato che vi proponete di raggiungere.

D. (Leonardo Fioravanti): *Facendoci il compendio della sua attività di regista, Lattuada ci ha detto che i temi che maggiormente l'hanno interessato e l'interessano sono un esame della società visto in funzione retrospettiva, cioè nella sua evoluzione storica, l'individuo in questa società che qualche volta per incomprensione piomba in una situazione di solitudine — a volte drammatica a volte melodrammatica — e l'evoluzione dell'individuo in questa società che qualche volta comporta un'evoluzione del costume e della morale che nell'accezione dei poteri pubblici è considerato come uno scantonamento e quindi da respingere. Indubbiamente il panorama presentatoci è completo. Ora io so che in questo momento Lattuada sta accingendosi a realizzare due film; uno avrà per oggetto un certo periodo recente della nostra storia, e sarà un film su Matteotti; e con*

l'altro tornerà all'esame dei problemi offerti dalla letteratura russa e questo credo sia da un racconto di Cecov, « La steppa ». Ora io vorrei che Lattuada ci dicesse: come intende inquadrare questi due suoi film nella tematica che dianzi ci ha accennato. In altre parole: è un dilatarsi della tua tematica che ti propone questi due film, oppure essi rientrano nel tuo mondo di regista che ami descrivere personalmente, per presentare al pubblico una tua visione di questo mondo?

R.: Dirò che tre volte io ho scritto i soggetti dei miei film, e sono *Il bandito, La spiaggia* e *Dolci inganni.* Altre volte la letteratura, amplificando con la libertà che consente la rappresentazione cinematografica, o la storia, mi hanno sollecitato a trovare in fatti già disegnati delle provocazioni per creare un film. Nella « Steppa », leggendo il racconto di Cecov, ho intuito una specie di visione totale della vita che il viaggio di una carovana mette sott'occhio a una creatura di nove anni. Mi è parso veramente importante il fatto che un bambino che esce dal guscio familiare, dal calore costituito da sua madre e dalla sua casa natìa in un piccolo villaggio e che è affidato per questo viaggio a uno zio commerciante in una carovana che porta mercanzie, vede per la prima volta aprirsi sotto i suoi occhi lo spettacolo della vita. Non direi che, spingendo oltre, sono i sette peccati capitali, cioè i colori più importanti della vita; però guardando bene addentro nelle pagine di Cecov ho trovato che gli aspetti più importanti e più drammatici della vita vanno sotto gli occhi del bambino, tanto che il racconto si chiude, quando lui arriva nella grande città, con una specie di interrogativo che l'aspetta, avendo visto lottare gli uomini, avendoli visti uccidersi, amarsi, avendo visto il valore e la potenza indubbia del danaro, l'invidia, avendo visto tutte queste cose e cioè un panorama che è quasi la vita scorrere sotto i suoi occhi. In questo senso mi pare che, superando una sollecitazione contingente, io possa cercare di andare in profondità nel racconto di un sentimento di angoscia, che è sempre, anche questo, con una chiusura di solitudine e tuttavia di desiderio di lotta contro questa solitudine, questa volta in un bambino, come era nella protagonista de *La spiaggia* o nel ribelle del *Bandito* o nell'adolescente di *Guendalina* o dei *Dolci inganni.* Mentre nell'episodio del delitto Matteotti ritroviamo, appunto, l'individuo che lotta da solo per ristabilire dei valori che sente corrompersi e disgregarsi. In questo caso è la voce che si alza contro la degenerazione del Parlamento, contro

la morte della democrazia che via via crea le premesse (ed egli lo vedeva con un anticipo veramente chiaroveggente) per la tirannide fascista. Mi pare molto importante in questo momento, dopo venti anni circa di esercizio della democrazia — con tutti i pericoli sempre che la democrazia nel suo fluttuare, nei suoi colori, nei suoi contrasti, offre ai giovani desiderosi di qualche cosa di sicuro e di vero davanti ai loro occhi — far capire che il Parlamento va difeso, che il Parlamento, che la parola del deputato, che il dialogo, e non i bastoni, sono le sole armi per far progredire la società. In questo senso fare un film sul deputato Matteotti che ha pagato con la vita questo tentativo di alzarsi con la parola e di lottare con gli argomenti, addirittura con le cifre come faceva lui, mi pare veramente importante. Oggi più che mai si sa che la violenza è destinata all'insuccesso. Effettivamente il mondo un progresso lo fa, ma lentissimo, e bisogna sempre vigilare. Il Parlamento siamo noi, il Parlamento è il mondo, è la nostra vita. Il giorno che l'ira ci trascinerà o la sicurezza o il fanatismo ci spingeranno a combattere annullando l'avversario con un colpo sulla testa e non con due ore, due giorni, un anno di ragionamenti, quel giorno saremo veramente alla vigilia di un'altra catastrofe.

D. (SERGIO TAU, allievo di regia): *Lei ha parlato della posizione in cui si trovavano i cineasti e tutti gli uomini di cultura nel dopoguerra: la preoccupazione di fare dello schematismo. Non le sembra ora che se non si passa attraverso un periodo schematico, cioè se non lo si supera come esperienza dopo averlo però vissuto realmente, si possa arrivare a quella mancanza di presa di posizione per cui si è costretti ad interessarsi solo di eroi falliti, di eroi che hanno tentato da soli, con mezzi assurdi, di risolvere qualche cosa? Soprattutto a una mancata denunzia, denunzia di base della società nella quale lei ambienta le sue vicende? Per esempio: in* Guendalina, *nei* Dolci inganni, *nell'*Imprevisto, *tutti ambientati nella borghesia, lei non ha mai denunziato chiaramente la posizione dei borghesi ricchi. Nei* Dolci inganni *i genitori dei ragazzi non compaiono (e questa è una cosa bellissima), però non c'è, secondo me, una denunzia esplicita, non basta cioè ambientare la vicenda a Vigna Clara, bisognerebbe spiegare di più le ragioni. Ancora più chiaramente lo si può vedere ne* L'imprevisto, *mi pare. L'industriale di questa città di provincia in fondo lei ce lo ha disegnato come una persona pulita, una persona grossa e soddisfatta, decisamente simpatica, non solo come*

padre, ma proprio per quello che ha raggiunto nella vita, per la sua forza. Ora questo non aver criticato l'uomo, non aver preso una posizione contro quest'uomo, fa diventare troppo sproporzionato il protagonista che, per quanto negativo, in fondo voleva farsi un posto nella vita. Perché il protagonista fa così? Non si sa. Perché è un paranoico?

R.: I due protagonisti si assomigliano per il valore esagerato che danno al danaro, sia il ricco quando dice ai rapitori del bambino: trattiamo un affare, io sono potente, vi pago, voi datemi il bambino; sia, dall'altra parte, il giovanotto, che rappresenta la impossibilità di aspettare, cioè la negazione di quella costruzione, lenta e metodica, di una vita che a quarant'anni si può riassumere, che si può fortificare in una fortuna personale o di una famiglia. L'impossibilità di aspettare a che cosa porta? E' proprio il simbolo della degenerazione dei valori. Perché volendo subito l'automobile, subito i mocassini di via Condotti, subito la Jaguar, succede che si dirotta, o nel vizio, permettetemi, come i ragazzi dei quartieri popolari che forse diventano quello che sono e cioè dei pervertiti, proprio per questa smania di salire sulla « vespa », o si diventa invece criminali astuti, quando una posizione superiore permette di esercitare questo crimine con una specie di matematica sicurezza di riuscire. Per cui credo che siano la grossa importanza che si dà al danaro e la negazione di altri valori che spingono a criticare entrambi questi apparenti antagonisti che sono tutti e due nello stesso calderone. Io però non ho antipatia per un uomo che si è fatto da sè.

D. (Tau): *Ho capito. Lei però rischia, così facendo, di far diventare troppo antipatico il giovane che vuole i mocassini subito a diciotto anni e che ha tutto il diritto, a diciotto anni, di averli. Perché nasce questa smania, perché nascono i criminali, i pervertiti o dei personaggi come quello de* L'imprevisto?

R.: Lei dice che ha il diritto di avere delle buone scarpe, ma il diritto di avere un'automobile che costa tre milioni, no, io glielo nego. A diciotto anni se non ha ereditato, grazie a Dio, una fortuna, e ben venga che uno erediti, se vuole subito l'automobile non farà che compiere degli errori. E, guardi, anche gli attori che vogliono l'automobile subito, decadono. E' molto meglio che vadano in « Topolino » per due anni e poi facciamo magari dieci gradini in un sol colpo.

D. (Tau): *Su questo ha perfettamente ragione. Io vorrei però sapere perché non ci ha mai spiegato la ragione di questo desiderio smodato nei giovani?*

R.: Questa è una malattia diffusa, direi. Io la sento come una cosa che intuitivamente è l'esemplare dell'incontro tra il protagonista de *L'imprevisto* e la ragazza « squillo ». Sono dei « cliché » della vita d'oggi che si incontrano, proprio per questa impossibilità di aspettare il successo e quindi di non accettare quello che si chiama una volta la carriera, mattone su mattone uno dopo l'altro. Questa impazienza genera il delitto, l'errore, il disordine. Lei mi ha chiesto il perché di questa impazienza. Io parto da una cosa data per acquisita e descrivo l'arco che segue. Dovrei poi far un altro film e vedere perché si dà tanta importanza al danaro. Ma questo è un altro tema, giusto anche, ma diverso.

D. (Stefano Satta Flores, allievo di Recitazione): *Lei nei* Dolci inganni *ha trattato il problema di una ragazza che esce dall'adolescenza e diventa donna. Vorrei sapere perché questa ragazza è stata calata in un determinato ambiente sociale. Non crede che averla così determinata le abbia dato un carattere che è troppo parziale e quindi non universale?*

R.: Io ho pensato che una maggiore maturità, cultura, ricchezza, intorno a questa ragazza dessero a lei una maggiore sicurezza di muoversi da sola nel cammino di ricerca. Mentre forse una ragazza del popolo sente più istintivamente il consiglio della madre o il consiglio del confessore o l'aiuto di un'amica, una ragazza invece già fortificata dalla posizione familiare (anche nell'assenza del dialogo con i genitori, che espressamente ho lasciato fuori per far rimarcare che sono assenti, che danno alla figlia le chiavi di casa perché alle dieci rientri e per il resto si arrangi), mi pareva che ricavasse da ciò una maggiore sicurezza di non sbagliare, di muoversi e di percorrere la sua strada, di usare maggiori difese, di ironizzare, di smontare dei miti, di essere più smaliziata. L'ho ambientata in quella società perché mi pareva potesse con maggiore coscienza e non per uno slancio istintivo, come può accadere in campagna, dove una ragazza, in un'ora calda del pomeriggio, essendo il sole forte, può trovarsi a far l'amore, e non se ne parla più. Volevo cioè che il suo fosse un atto cosciente e per questo l'ho alzata nella scala sociale, situandola nell'ambiente dell'alta borghesia.

D. (Satta): *Lei non pensa che così facendo ci abbia descritto un caso singolo senza affrontare un problema che può dirsi universale?*

R.: Il problema di ragazze che appartengono alla borghesia è già di per sè talmente vasto che mi sembra sufficiente. Oggi da noi una buona metà della società vive su basi borghesi. Anche se mi fossi mosso solo in un settore e avessi detto qualche cosa che aiuta a chiarire o che suscita una reazione polemica, mi sembrerebbe già sufficiente. Se sono riuscito a dire qualche cosa di efficace, descrivendo un settore anche rispetto alla società, mi sento soddisfatto.

D. (Antonio Flurakis, allievo di Regia): *Vorrei conoscere il metodo che lei usa per guidare l'attore. Lei applica un sistema per spiegare il personaggio a un attore, oppure cerca di portarlo sul « set » e di guidarlo?*

R.: Devo conoscere prima l'attore, nel senso che lo devo studiare prima di iniziare il film e per ogni attore uso metodi differentissimi. C'è l'attore che riceve attraverso la suggestione delle parole, le descrizioni, le analisi del carattere; ci sono attori che invece è meglio non sappiano niente, che vengano sul « set » e siano impressionati dalla condotta generale dell'azione, perché hanno reazioni istintive e primitive, che risultano più ricche e spontanee se lasciate a se stesse. Quindi non c'è un metodo generale, c'è il caso per caso. Perciò se posso dare un consiglio agli allievi registi è questo: cambiare ogni volta il metodo. Mentre su un attore si può esercitare una violenza, un principio di autorità persino, ci sarà un altro al quale prima ancora che si giri bisogna addirittura fare una carezzina come ad un cavallo e quasi « buttarlo » dentro l'inquadratura, di modo che per un miracolo vada dentro e vi dia quello che voi volete. Non ci sono metodi validi universalmente. Dovete studiarveli e soprattutto dovete voler bene, agli attori. Se un attore sente di essere antipatico al regista rimarrà sempre bloccato, sempre lontano, a meno che l'antagonismo e l'ostilità non generino in lui una forza tale da spingerlo a voler superare il regista, e forse questo vi può dare un risultato straordinario. Il mio incontro con la Magnani, per esempio, fu uno scontro straordinario, fu una misura di forze, chi era più forte mangiava l'altro. Spero che voi possiate vedere *Il bandito,* che secondo me lei fece straordinariamente bene. *Il bandito* è il frutto di un incontro sul « set » quasi da circo, direi: di là la tigre e di qua il domatore (o viceversa). Se la forza di dominio e la decisione omi-

cida dell'uno o dell'altro prevalevano, finalmente accadeva qualche cosa. E il sentirsi dominata dava a lei una certa soddisfazione. Perché quando la Magnani si sente dominata, allora diventa veramente un'eruzione di cose che partono dal fondo e che sono di una ricchezza e di una forza meravigliose. Quando viceversa lei pensa che può spadroneggiare o può annullare il regista, allora avviene il disordine. Ed è inutile che io vi faccia delle citazioni. Se conoscete i film della Magnani, sapete che così è stato. Quindi, ripeto, con gli attori va applicata la politica del « caso per caso ».

D. (CHRISTAWINDISCH-GRATZ, allieva di Recitazione): *Come si è comportato per guidare la recitazione di Catherine Spaak?*

R.: Catherine Spaak fece due provini prima di iniziare il lavoro, e fino dal primo giorno di lavorazione aveva una tendenza tecnica straordinaria. Cioè sapeva già (intuiva, più precisamente, perché non aveva mai fatto del cinema) l'angolo, la posizione precisa alla quale poteva arrivare per rientrare adeguatamente nei limiti del quadro, « prendere » la luce, avere il « doppio occhio » per sentire per terra dove era la posizione e fermarsi al punto giusto. Aveva, insomma, le caratteristiche di una ragazza nata per il cinema, con il cinema nel sangue. Quindi mi sono dedicato soprattutto all'interpretazione, alla perfezione delle battute, alle sfumature, senza aver bisogno di un lungo periodo di « apprentissage » tecnico e a una lunga fatica per spiegarle come doveva muoversi. Questo lo intuiva tanto facilmente che in talune scene con decine di segnetti e angolini e spigoli lei si muoveva molto fluidamente. Tutto questo appartiene all'istinto. Mentre invece lavorammo abbastanza sull'interpretazione. Ma devo dire che è molto ricettiva.

D. (BRUNELLO RONDI): *A me pare che nei tratti fondamentali dei tuoi film ci sia una certa lezione ritmica che tu hai dato al cinema italiano del dopoguerra, nel senso che non hai ripudiato completamente quelle che possono essere le formule spettacolari del ritmo. Cioè tu ti muovi, secondo me, da* Senza pietà *a* L'imprevisto *in un ritmo di racconto moderno, estremamente organico, congegnato, secco, molto scarno. In quella che è la generale crisi del montaggio qual'è la tua posizione? Senti l'importanza di ricostituire un ritmo di montaggio? E come consideri le posizioni intorno a te, piuttosto disintegrate?*

R.: Brunello Rondi ha un linguaggio complesso e certo è interessante quello che mi domanda. Io ho cercato soprattutto di nascondere la macchina da presa, in modo che il montaggio risultasse una cucitura di linee di forza e di desiderio del pubblico di vedere certe cose e non altre. Non facendo niente che fosse un congegno matematico predisposto né un esibizionismo, come ho detto prima, di inquadradatura. In quel senso, è vero, io anticipai un pochino certe esperienze, di scaraventare cioè la macchina di presa contro la folla che passa davanti. In *Senza pietà,* ve ne ricorderete, ci sono dei momenti violentissimi, dove lasciavo proprio che l'inquadratura nascesse quasi da sè, tagliando poi sul tavolo di montaggio. Quello che non ho capito bene è quella che tu chiami la disintegrazione del ritmo.

D. (Rondi): *Mi spiego. Il montaggio di Antonioni per esempio, è piuttosto allentato, raccoglie di più; ne* Le amiche, *per esempio, tende a riflettere una situazione disintegrata; tu sei invece sempre estremamente sintetico, hai degli scorci molto secchi e molto veementi.*

R.: C'è quasi la vicinanza al tempo reale. Questo è un problema che nacque discutendo con Zavattini al tempo di *Amore in città,* quando fece *Caterina Rigoglioso.* Io sono un temperamento ansioso e se sento davanti al tavolo di montaggio che l'attraversamento di una strada non è espressivo al massimo grado o che non crea una carica crescente, mi sento veramente impaziente che il personaggio arrivi dall'altra parte e cerco allora di eliminare il passaggio. Se questa cosa però è decisiva ai fini del racconto, allora la faccio, non per darmi uno stile, ma perché c'è una carica crescente nella lenta passeggiata, in quel movimento, che mi obbliga a questo. Insomma, io mi abbandono alle linee di forza del racconto e non cerco di chiudermi in una formula stilistica. Non voglio che mi dicano bravo, se poi il montaggio ha raccontato bene e non hanno visto dove sono le mie giunte (che sono sempre molte e spero di nasconderle bene).

D. (Fausto Montesanti): *Vorrei farmi portavoce degli allievi, soprattutto di quelli di recitazione. Una domanda che fanno spesso è: come mai nella produzione italiana usano tanti attori stranieri? Per esempio in* Dolci inganni *i protagonisti sono Marquand, la Spaak e Jean Sorel. Ora, a parte Marquand, io direi che non si può qui invocare il motivo del noleggio, cioè il richiamo di nomi come può essere, per esempio, quello della Moreau.*

R.: Questo è un argomento che scotta e che interessa molto anche me. Potrei dire che per questo caso (in generale si può poi allargare il discorso) bisognerà forse risalire all'impedimento che la nostra società, per un film borghese di un certo livello, oppone alla vocazione di attore. Siamo purtroppo ancora (non parlo naturalmente delle eccezioni che sono da noi straordinariamente ben viste) alla concezione per cui se il ricercatore del Centro Sperimentale o la scuola dice a una famiglia della borghesia che la loro figlia pare abbia qualità straordinarie, che ha un volto che potrebbe dire molte cose, che potrebbe studiare recitazione e diventare un'attrice, succede che la nonna trema, la bisnonna dice che non le lascerà niente in eredità, e così via. C'è ancora la tradizione di considerare l'avvio alla professione dell'attrice come una fuga da casa, una forma di guittismo, un'occasione di perdizione. Al contrario poi nei film di ambiente popolare abbiamo un afflusso violento di elementi che vogliono fare del cinema, con la speranza di affermarsi, arricchirsi, di essere bravi e di farsi notare. Nelle zone più borghesi (ed ecco il mio caso della ricerca di una ragazza di sedici anni) si incontrano maggiori difficoltà. Per cui se io vedo questo volto per la strada, se io vado in una scuola, mi può capitare di essere indicato a dito e di sentirmi dire: qui non entra il cinematografo. Questo nel tema specifico per difendere un pochino me stesso. Altri elementi, non nego, sono gli affari, le saldature cioè di capitali di coproduzione che determinano afflussi di capitali da altre nazioni e che purtroppo influiscono sulla formazione del « cast »; perché bisogna rispettare la partecipazione straniera. Altri motivi ancora sono addirittura l'esclusione totale dell'italiano come lingua e questo per i film americani con capitali americani, dove si deve assolutamente parlare inglese. Essi vogliono infatti la presa diretta o per lo meno le labiali talmente a posto da poter essere poi doppiate perfettamente. Se il film poi è dedicato all'America vogliono qualche nome, perché si faccia più o meno strada nel mercato americano. (Non parliamo adesso di qualche fungo che viene improvvisamente su e sembra che sia al momento un attore importante, mentre invece non lo è.) Quasi sempre però il mercato americano vuole dei nomi e i produttori allora prendono attori americani. Infine, la crisi della produzione americana ha scaraventato da noi nomi che sembrano inaccessibili ai nostri produttori, i quali tutti contenti ed eccitati li hanno presi, dando loro delle somme che qualche volta erano non rilevanti. Sono tre

quindi i fattori: primo, queste difficoltà di leva per nuovi attori (cosa che esiste ancora in Italia mentre vediamo oggi in Inghilterra gli attori diventare baronetti, ambasciatori, essere ricevuti a Corte, ecc.); secondo, la natura del film; terzo, le coproduzioni che hanno ancora di più complicato le cose.

D. (Fioravanti): *Non pensi che tutto questo vi costringa a doppiare e che nel doppiaggio si perda gran parte dell'arte dell'attore?*

R.: Non c'è alcun dubbio. Il doppiaggio è veramente la peste e in gran parte la rovina di tutto. Qualche volta rimpiango che sia stato inventato questo mezzo, che è straordinario, e che è stato straordinario perché ha portato al pubblico i film di altre nazioni ma che poi è diventato, sovrapponendosi, lo strumento di falsificazione più terribile che possa esistere, per cui abbiamo attori che lo sono solo al cinquanta per cento perché hanno una faccia in un modo e una voce complementare. Ci troviamo cioè di fronte ad un vero delitto artistico che procede sul piano degli affari e che poi, una volta impiantato, è difficile smontare.

D. (Romano Ghini, diplomato in Recitazione): *Non faccio una domanda ma una denuncia, molto sincera e documentata. Il problema degli attori cui lei ha accennato è stato quello della ricerca da un lato dell'attore, e dall'altro delle difficoltà incontrate. Ora io credo che il rapporto produzione-attore sia quanto di più negativo si possa immaginare. Lei ha detto poco fa che per certi strati sociali — ad esempio per la borghesia — non esistono o meglio non si trovano delle persone disposte a diventare attori, mentre è più facile trovarne nel proletariato. Ora io vedo che nel mondo del cinema, senza andare molto lontano, esistono decine di attori che avevano delle grandi possibilità in Italia, e che hanno potuto mantenersi nel cinema per uno o due anni e non di più, per quel numero, cioè, di mesi che permette loro di fare una cifra per cui si può concludere ragionevolmente la loro carriera e poter rivolgersi ad altri mestieri. Per fare un esempio, il Centro Sperimentale ha diplomato sessanta persone dal* 1950 *ad oggi. Di queste sessanta, solo sette o otto sono diventati attori professionisti di un certo nome, gli altri hanno cambiato mestiere o vivacchiano ai margini del cinema. Ora io dico questo: mi rendo perfettamente conto che un produttore o un regista voglia scegliersi una faccia o voglia adoperare per un film un amico o un'amica, ma per quel che riguarda i registi (e purtroppo lei ap-*

partiene alla minoranza), un certo numero di registi di maggiore serietà che pure esiste, i quali affermano di sottostare malvolentieri alle pretese della produzione, di essere impediti dall'operare una scelta più ricca di nuovi volti, di nuovi talenti di attori, queste persone, questi registi, non tendono a crearsi, nel loro interesse, un numero di attori sui quali poter contare?

R.: Sinceramente sento la forza del suo intervento. Per quanto mi riguarda io cerco sempre l'identificazione di un contorno, diciamo così, fantastico di un personaggio, e se lo trovo tra gli attori, mi creda, sono felice, perché so che il mio lavoro sarà facilitato dell'ottanta per cento, e perché so di poter contare su qualcuno che è preparato. Ma se non lo trovo devo per forza andarlo a cercare altrove o tra gli stranieri o tra gli sconosciuti. Nel *Mulino del Po,* ad esempio, avevo messo accanto ad attori come Besesti, Leda Gloria, eccetera, un gigante alto due metri, con una forza enorme, il pugno proibito, che dovetti trovare necessariamente nelle campagne, perché non esisteva tra gli attori. Feci un provino a Spalla, ad altri, radunai molti giocatori di rugby, e infine trovai questo personaggio nelle campagne bresciane. Le dirò poi che fu un lavoro assai difficile far recitare accanto a questo Giuradei Isabella Riva, che proveniva dal teatro, Besesti, Leda Gloria e mia moglie Carla Del Poggio e i molti altri attori che facevano parte del « cast ». Si trovavano tutti a dover faticare terribilmente, perché, e lei lo sa meglio di me (e qui entriamo in un campo specifico e tecnico del lavoro), quando il non-attore è cotto, l'attore è morto. Perché ha già dato tutto, ha detto bene la sua battuta, è arrivato al massimo della febbre, mentre l'altro, al contrario, a furia di essere sollecitato e tormentato a poco a poco arriva a dire bene la sua battuta. E questo, il fatto cioè di recitare accanto a un non-attore, è a tutto danno dell'attore di professione. Ora io mi sobbarco a questa fatica proprio perché molte volte non si trova la identificazione del tipo, del personaggio. Direi però che come atteggiamento corrente è evidente che esiste una mancanza di contatti diretti, di scambi di vedute, di visite, di colloqui. Riconosco che c'è una certa lontananza tra la produzione e anche la regia e le nuove forze. Bisognerebbe andare di più nei piccoli teatri di provincia, vedere cosa fanno gli attori, quando cominciano a mettere fuori la testa dal Centro Sperimentale, oppure vedere, una volta usciti, se nascono delle forze dando loro dei piccoli ruoli. Quando lei mi dice che la percentuale di attori diplomati dal Centro e affermatisi è bassa,

io le posso dire che non è poi tanto piccola. Perché se su cinquanta, sessanta persone, sette o otto o dieci vanno su, siamo già nei limiti ragionevoli. Lei sa meglio di me che quando si inizia, si arriva non perché si è diplomati. Purtroppo la verità è che ci sono diplomati che non riescono ad affermare la propria personalità. C'è quindi sempre una minoranza che assume una personalità e ci sono altri invece che devono cambiare mestiere. Rimane però valido quello che lei ha detto: mancanza di un colloquio diretto e di una conoscenza.

D. (MARCO BELLOCCHIO, allievo di Regia): *A proposito di* Luci del varietà, *da lei firmato assieme a Fellini, ci vuol dire quanto del film è suo e quanto di Fellini, e fino a che punto e in che modo è avvenuta la collaborazione?*

R.: E' un argomento, questo, che mi è molto caro. E' stato per me fonte di dispiacere leggere un bellissimo articolo, veramente straordinario, acuto e ricco, di Brunello Rondi, il quale attribuiva a Fellini *Luci del varietà.* Io telefonai, appena lo lessi, a Rondi dicendogli che purtroppo non era così. Ora su « Bianco e Nero » è uscito nel numero di febbraio-marzo una mia replica a quell'articolo. In due parole la storia è questa: quando si stava per fare il film io concepii l'idea di fondare un gruppo (sogno forse in Italia un po' utopistico) in un certo senso collegiale. Chiamai mia moglie Carla Del Poggio, chiamai la Masina, mio padre poteva fare la musica, mia sorella la produzione e pensai: andiamo tutti contro questo blocco gigantesco che è la distribuzione e il noleggio, facciamo un gruppo serrato al quale poi si aggiungeranno i giovani, facciamo una specie di valanga e cerchiamo di rompere. Cosa avvenne? Successe che, strada facendo, dissi a Fellini, ragazzo straordinariamente ricco, che era accanto a me come assistente alla regia: siccome ci sono le nostre mogli fianco a fianco a lavorare, e tu mi sei così vicino, e abbiamo scritto insieme due o tre film, firma anche tu come regista. Fu così che la sua firma comparve sullo schermo, ma dopo la mia. Si legge: Regia di Alberto Lattuada e Federico Fellini. Da lì poi nacque la sua carriera straordinaria. Divenne talmente famoso che attribuirono a lui anche *Luci del varietà.* Ora Fellini è pieno di allori, ha *Le notti di Cabiria, La strada, La dolce vita,* ha tanti bei film, ha soprattutto *I vitelloni* che è un film stupendo, che non esito a definire un capolavoro; attribuirgli anche *Luci del varietà* è veramente una cosa che non si può fare. Naturalmente lavorammo as-

sieme, e molte sue idee di sceneggiatura vennero realizzate, ma se vi capita di parlare con l'operatore Martelli, con lo scenografo Gherardi, con gli altri operatori, con gli assistenti, con D'Alessandro, che è qui al Centro, con...

D. (GUIDO CINCOTTI): ... *con Fellini?...*

R.: Fellini forse è talmente insaziabile che forse non osa... Ma io ammiro moltissimo Fellini. Magari tutti coloro che mi sono stati accanto come lui lo è stato in *Senza pietà* e in *Luci del varietà,* diventassero dei bravi registi come lui! Non c'è che da essere veramente lieti, felici di una simile fertilità, di una genialità, di una forza creativa tale. Dirò poi una cosa che sembrerà sorprendente, ma Fellini era allora un pigro ai miei occhi. Durante *Senza pietà* era sempre stanco ed anche durante *Luci del varietà.* Invece ora si è rivelato in un aspetto per me inedito: è diventato attivissimo e instancabile. Voi sapete cosa succede quando si lavora a lungo: vien voglia di dire: questa battuta va bene, può andare, invece per lui esiste solo la perfezione. Veramente si è rivelato in lui qualche cosa di nuovo. Forse allora studiava, faceva, guardava, e riservava questa sua carica enorme per le sue opere future.

D. (FIORAVANTI): *Quali rapporti stabilisci con tutti gli altri collaboratori del film? Per esempio, con il direttore della fotografia, con il costumista, con lo scenografo? Li guidi, o lasci loro un margine di libertà? All'operatore dài consigli anche di natura tecnica oppure ti limiti a dare consigli soltanto di natura artistica di modo che lui, avvalendosi della sua tecnica, ti segua? Così pure per i costumisti e per gli altri.*

R.: Li controllo tutti molto da vicino. Per l'operatore, poi, vedo se ha tagliato in quel punto, e se non ha tagliato in quel punto gli faccio rifare l'inquadratura, perché deve arrivare là, dove voglio che arrivi. Adesso con il mirino esterno è diverso, ma una volta il mirino era dentro, allora ogni volta mi precipitavo all'oculare, aprivo e guardavo come era arrivato. La pratica ora mi guida talmente che io so dai movimenti della macchina cosa l'operatore sta inquadrando, anzi qualche volta abbiamo fatto persino delle gare, ed ho potuto controllare che l'obiettivo mi appartiene ormai completamente. Ma anche adesso che il mirino è esterno, siccome questo ha un parallasse che non è ancora perfetto, io giro la manovella della macchina e vado

a vedere l'ultimo fotogramma dell'inquadratura. In genere io controllo i miei collaboratori molto da vicino. Non solo l'operatore alla macchina, ma le luci, i costumi. L'architettura poi ancora di più, dato che nasce dalle piante e le piante le so leggere, le so misurare, le so immaginare nelle loro dimensioni. Così pure per la musica. Sono nato, infatti, in mezzo alla musica e ho questo vantaggio, che in orchestra posso intervenire e dire che il tale strumento non ha attaccato bene, non ha fatto bene una certa nota. Gli orchestrali ed anche il direttore qualche volta si seccano per tali operazioni, ma dato che abbiamo la registrazione magnetica, siamo a posto e possiamo subito ascoltare e controllare. Una volta invece, per risentire il pezzo, passavano due o tre giorni e la discussione diventava sterile per le diversità di opinioni tra il regista, il fonico e gli altri. Bisognava, infatti, sviluppare, stampare, eccetera. Poteva anche avvenire che nel frattempo la « troupe » era stata sciolta, sicché per rifacimenti occorrevano nuove spese per altri turni oltre i previsti. Oggi siamo fortunati, perché basta far marcia indietro e si risente tutto. Se effettivamente non va, si rifà. Nel futuro pare ci sarà anche la pellicola magnetica che ci darà l'immagine, perciò anche la scena si potrà, appena girata, proiettarla subito, ricontrollarla, e quindi il lavoro sarà sotto gli occhi di tutti. Così anche l'attore non potrà dire di avere fatto più o meno bene e non ci saranno discussioni. Comunque io sono in genere molto esigente, e l'orchestrazione è tutta in mano mia.

D. (FIORAVANTI): *Preferisci girare in teatro o in ambienti reali?*

R.: Preferisco girare tutto dal vero, interni o esterni, anche se è un bugigattolo difficile, tranne le cose che è impossibile riprendere con gli obiettivi grandi del cinemascope o technirama, che esigono per forza allontanamenti, posizioni di macchina che vanno fuori, oppure quando l'ambiente esterno è talmente frastornante da disturbare il lavoro degli attori, i quali nelle strade, negli ambienti esterni, qualche volta fanno uno sforzo gigantesco, perché o il suono o i gruppi elettrogeni o gli elementi di distrazioni sottraggono a loro moltissimo. In quel caso, quando gli elementi esterni sono così gravi da compromettere il lavoro, preferiamo il teatro dove il dialogo si stringe, diventa musicale, dove veramente i crescendi e i diminuendi si sentono alla perfezione e soprattutto si prende il suono diretto. Però, in generale, preferisco girare dal vero. Prima di chiudere questo incontro desidero ringraziarvi per l'attenzione prestatami e vor-

rei (forse alcuni di voi usciranno dalla scuola con la fine di quest'anno, ma altri resteranno per entrare nel secondo anno) riprendere il dialogo in un'altra occasione, anche più vivacemente, anche più diretto, con gli allievi del Centro, dove si ama il cinematografo, dove si preparano le nuove forze che io mi auguro saranno in linea domani, dopo di noi, per continuare, e fare sempre meglio, il nostro lavoro (1).

Filmografia di Alberto Lattuada

Sceneggiatura

1940-41 **PICCOLO MONDO ANTICO** — **r.**: Mario Soldati - **s.**: dal romanzo omonimo di Antonio Fogazzaro - **sc. in collab. con** Mario Soldati, Emilio Cecchi, Mario Bonfantini - **p.**: Ita-Ici - **o.**: Italia. (anche aiuto regia).

1941 **SISSIGNORA** — **r.**: Ferdinando M. Poggioli - **s.**: dal romanzo omonimo di Flavia Steno - **sc. in collab. con** Ferdinando M. Poggioli, Anna Banti, Emilio Cecchi, Bruno Fallaci - **p.**: Ata. - **o.**: Italia.

Soggetto

1950 **MISS ITALIA** — **r.**: Duilio Coletti - **p.**: Lux-Mambretti - **o.**: Italia.

Regia

1942 **GIACOMO L'IDEALISTA** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: dal romanzo omonimo di Emilio De Marchi - **sc.**: Emilio Cecchi, Aldo Buzzi, Alberto Lattuada - **f.**: Carlo Nebiolo - **scg.**: Ascanio Coccé e Morbelli - **m.**: Felice Lattuada - **int.**: Massimo Serato, Marina Berti, Andrea Checchi, Tina Lattanzi, Armando Migliari, Giulio Tempesti, Paolo Bonecchi, Giacinto Molteni, Domenico Viglione Borghese, Silvia Melandri, Roldano Lupi, Nelly Morgan, Giselda Gasparin, Elvira Bonecchi, Dina Romano, Attilio Dottesio, Felice Minotti, F.M. Costa, Piero Palermini, Adele Baratelli - **p.**: Ata-Artisti Associati - **o.**: Italia.

1943 **LA FRECCIA NEL FIANCO** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: dal romanzo omonimo di Luciano Zuccoli - **sc.**: Ennio Flaiano, Alberto Lattuada, Alberto Moravia, Carlo Musso, Ivo Perilli, Cesare Zavattini - **f.**: Massimo Terzano - **scg.**: Gastone Medin - **m.**: Nino Rota - **int.**: Mariella Lotti, Leonardo Cortese, Roldano Lupi, Cesarino Barbetti, Alberto Capozzi, Sandro Ruffini, Enzo Biliotti, Alanova, Liliana Laine, Tina Lattanzi, Paola Borboni, Galeazzo Benti, Gina Sammarco, Emilio Petacci - **p.**: Lux - **o.**: Italia.

1945 **LA NOSTRA GUERRA** — **r.**: Alberto Lattuada - **comm.**: Antonio Pietrangeli - **f.**: Fontana - **mo.**: Mario Serandrei - **p.**: Sezione cinematografica dello Stato Maggiore dell'Esercito Italiano - **o.**: Italia (cortometraggio).

(1) Questo colloquio si è svolto in un'aula del Centro Sperimentale di Cinematografia il 22 maggio 1961. Dirigeva il dibattito il direttore del C.S.C., Leonardo Fioravanti. Abbiamo trascritto integralmente, salvo piccoli adattamenti di forma, il colloquio da una registrazione su nastro.

1946 **IL BANDITO** — **r.** e **s.**: Alberto Lattuada - **sc.**: Oreste Biancoli, Mino Caudana, Alberto Lattuada, Tullio Pinelli, Ettore M. Margadonna, Piero Tellini - **f.**: Aldo Tonti - **scg.**: Luigi Borzone - **m.**: Felice Lattuada - **int.**: Amedeo Nazzari, Anna Magnani, Carlo Campanini, Carla Del Poggio, Mino Doro, Eliana Banducci, Folco Lulli, Mario Perrone, Amato Garbini, Ruggero Madrigali, Gianni Appelius, Thea Ajmaretti - **p.**: Dino De Laurentiis per la Lux film - **o.**: Italia.

1947 **IL DELITTO DI GIOVANNI EPISCOPO** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: dal romanzo omonimo di Gabriele D'Annunzio - **sc.**: Suso Cecchi D'Amico, Federico Fellini, Aldo Fabrizi, Alberto Lattuada, Piero Tellini - **f.**: Aldo Tonti - **scg.**: Guido Fiorini - **m.**: Nino Rota e Felice Lattuada - **int.**: Aldo Fabrizi, Yvonne Sanson, Roldano Lupi, Ave Ninchi, Nando Bruno, Alberto Sordi, Francesco De Marco, Lia Grani, Marco Tulli, Galeazzo Benti, Gino Cavalieri, Amedeo Fabrizi, Gianluca Cortese, Diego Calcagno, Folco Lulli, Maria Gonelli, Gilberto Severi, Ferrante Alvaro De Torres, Giorgio Moser - **p.**: Marco D'Amico per la Lux-Pao - **o.**: Italia.

1948 **SENZA PIETA'** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: Federico Fellini e Tullio Pinelli **da un'idea di** Ettore M. Margadonna - **sc.**: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Alberto Lattuada - **f.**: Aldo Tonti - **m.**: Nino Rota - **int.**: Carla Del Poggio, John Kitzmiller, Pierre Claudé, Folco Lulli, Giulietta Masina, Lando Muzio, Daniel Jones, Otello Fava, Romano Villi, Armando Libianchi, Mario Perrone, Max Cesare Lancia, Enza Giovine e militari dell'Esercito degli U.S.A. - **p.**: Carlo Ponti per la Lux film - **o.**: Italia.

IL MULINO DEL PO — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: dal secondo romanzo della trilogia omonima di Riccardo Bacchelli - **adatt.**: Riccardo Bacchelli, Alberto Lattuada, Carlo Musso, Luigi Comencini, Mario Bonfantini, Sergio Romano - **sc.**: Federico Fellini e Tullio Pinelli - **f.**: Aldo Tonti - **scg.**: Aldo Buzzi - **m.**: Ildebrando Pizzetti - **int.**: Carla Del Poggio, Jacques Sernas, Mario Besesti, Leda Gloria, Dina Sassoli, Giulio Calì, Anna Carena, Giacomo Giuradei, Nino Pavese, Isabella Riva, Domenico Viglione Borghese, Pina Gallini, Tina Perna, Gilio Spaggiari, E. Bieber - **p.**: Carlo Ponti per la Lux film - **o.**: Italia.

1950 **LUCI DEL VARIETA'** — **r.**: Alberto Lattuada e Federico Fellini - **s.**: Federico Fellini - **sc.**: Alberto Lattuada, Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano - **f.**: Otello Martelli - **scg.**: Aldo Buzzi - **m.**: Felice Lattuada - **int.**: Carla Del Poggio, Peppino De Filippo, Giulietta Masina, John Kitzmiller, Folco Lulli, Dante Maggio, Checco Durante, Gina Mascetti, Giulio Calì, Fanny Marchiò, Silvio Bagolini, Giacomo Furia, Mario De Angelis, Enrico Piergentili, Renato Malavasi, Carlo Romano, Franca Valeri, Vittorio Caprioli, Alberto Bonucci, Joe Fallotta, Nando Bruno - **p.**: Capitolium film - **o.**: Italia.

1951 **ANNA** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.** e **sc.**: Giuseppe Berto, Dino Risi, Ivo Perilli, Franco Brusati, Rodolfo Sonego - **f.**: Otello Martelli - **scg.**: Piero Filippone - **m.**: Nino Rota - **int.**: Silvana Mangano, Raf Vallone, Vittorio Gassman, Patrizia Mangano, Natascia Mangano, Jacques Dumesnil, Gaby Morlay, Dina Romano, Rosita Pisano, Piero Lulli, Bianca Doria, Tina Lattanzi, Rocco D'Assunta, Dina Perbellini, Emilio Petacci, Lyla Rocco - **p.**: Lux film-Carlo Ponti-Dino De Laurentiis - **o.**: Italia.

1952 **IL CAPPOTTO** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: dal racconto omonimo di Nikolai V. Gogol - **sc.**: Cesare Zavattini, Giorgio Prosperi, Giordano Corsi, Alberto Lattuada, Enzo Curreli, Luigi Malerba - **consulenza artistica:** Leonardo Sinisgalli - **f.**: Mario Montuori - **int.**: Renato Rascel, Yvonne Sanson, Giulio Stival, Antonella Lualdi, Giulio Calì, Anna Carena, Sandro Somaré, Ettore G. Mattia, i fratelli Bonos, il Moneta, il

Grippa - **p.**: Antonio Ansaldo Patti ed Enzo Curreli per la Faro film - **o.**: Italia.

1953 **LA LUPA** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: dal racconto omonimo di Giovanni Verga - **adatt.**: Alberto Lattuada - **sc.**: Alberto Lattuada, Ennio De' Concini, Antonio Pietrangeli, Luigi Malerba, Ivo Perilli - **f.**: Aldo Tonti - **scg.**: Carlo Egidi - **m.**: Felice Lattuada - **int.**: Kerima, May Britt, Ettore Manni, Giovanna Ralli, Mario Passante, Ignazio Balsamo - **p.**: Carlo Ponti-Dino De Laurentiis - **o.**: Italia.

L'AMORE IN CITTA' — film-inchiesta in sette episodi, annunciato come il n. 1 de « Lo spettatore », rivista cinematografica diretta da Cesare Zavattini, Riccardo Ghione, Marco Ferreri - 7º episodio: **GLI ITALIANI SI VOLTANO** — **r.**: Alberto Lattuada - **s. e sc.**: Alberto Lattuada e Luigi Malerba - **f.**: Gianni Di Venanzio - **scg.**: esterni naturali - **m.**: Mario Nascimbene - **int.**: Mara Berni e Valeria Moriconi (i loro nomi non appaiono sui titoli di testa) - **p.**: Riccardo Ghione e Marco Ferreri per la Faro film - **o.**: Italia.

LA SPIAGGIA — **r. e s.**: Alberto Lattuada - **sc.**: Alberto Lattuada, Rodolfo Sonego, Luigi Malerba, **con la collab. di** Charles Spaak - **f. (in Ferraniacolor)**: Mario Craveri - **scg.**: Dario Cecchi - **m.**: Piero Morgan (P. Piccioni) - **int.**: Martine Carol, Raf Vallone, Clelia Matania, Mario Carotenuto, Valeria Moriconi, Carlo Bianco, Edouard Delmont, Carlo Romano, Nico Pepe, Nada Fiorelli, Zina Racewsky, Rosy Mazzacurati, Mara Berni, Enrico François, Marco Ferreri, Enrico Glori, Georges Bréhat, Anna Pisani, Giancarlo Zarfati, Elio Lo Cascio, Bruno e Mario Bettiol - **p.**: Titanus - **o.**: Italia-Francia.

1954 **SCUOLA ELEMENTARE** — **r. e s.**: Alberto Lattuada - **sc.**: Alberto Lattuada, Giorgio Prosperi, Jean Blondel, Ettore M. Margadonna, Charles Spaak - **f.**: Leonida Barboni - **scg.**: Gianni Polidori - **m.**: Mario Nascimbene - **co.**: Dario Cecchi - **int.**: Riccardo Billi, Mario Riva, Lise Bourdin, Alberto Rabagliati, René Clermont, Marc Cassot, Alain Quercy, Diana Dei, Mario Carotenuto - **p.**: Titanus - **o.**: Italia-Francia.

1957 **GUENDALINA** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: Valerio Zurlini - **sc.**: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Alberto Lattuada, Jean Blondel - **f.**: Otello Martelli - **m.**: Piero Morgan (P. Piccioni) - **int.**: Jacqueline Sassard, Raf Mattioli, Raf Vallone, Sylva Koscina, Leda Gloria, Lilli Cerasoli, Fanny Landini, Flavia Solivani, Loretta Capitoli, Decimo Cristiani, Tonino Cianci, Geronimo Meynier, Piero Malò, Emanuele Pantanella, Fiorella Lavelli, Fiammetta Lovatelli, Titti Fabiani, Patrizia Tosi, Nadia Scarpitta, Leonardo Botta - **p.**: Carlo Ponti - **d.**: Incei - **o.**: Italia-Francia.

1958 **LA TEMPESTA** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: dal romanzo « La figlia del capitano » e dalla « Storia della rivolta di Pugaciov » di Aleksandr Pusckin - **sc.**: Alberto Lattuada ed Ivo Perilli - **f. (in Technirama e Technicolor)**: Aldo Tonti - **scg.**: Mario Chiari - **c.**: Maria De Matteis - **m.**: Piero Piccioni - **int.**: Silvana Mangano, Geoffrey Horne, Van Heflin, Viveca Lindfors, Vittorio Gassman, Agnese Moorhead, Robert Keith, Oscar Homolka, Aldo Silvani, Fulvia Franco, Claudio Gora, Cristina Gaioni, Jovan Gec, Guido Celano, Helmut Dantine, Finlay Currie, Lawrence Naismith, Dragutin Felba, Niksa Stefanini, Mirutin Jasnic, Marija Crnobori, Sokolov Janez - **p.**: Dino De Laurentiis per la De Laurentiis e Bosna film - **o.**: Italia-Jugoslavia.

1960 **LETTERE DI UNA NOVIZIA** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: dal romanzo omonimo di Guido Piovene - **sc.**: Alberto Lattuada e Roger Vailland - **f.**: Roberto Gerardi - **sc.**: Maurizio Chiari - **m.**: Roberto Nicolosi - **int.**: Pascale Petit, Jean-Paul Belmonte, Hella Petri, Massimo Girotti, Lilla Brignone, Elsa Vazzoler, Emilio Cigoli, Alice Sandro, Zoira Miatoff, Ger Fellegi, Maureen Werrick, Elisabetta Kubiska, Gianni Appelius -

p.: Euro International Films-Les Films Modernes-Les Films Agimen - **d.**: Euro International Films - **o.**: Italia-Francia.

I DOLCI INGANNI — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: Franco Brusati e Franco Ghedini **da un'idea di** Alberto Lattuada - **sc.**: Franco Brusati, Franco Ghedini, Alberto Lattuada, Claude Brule - **f.**: Gabor Pogany - **scg.**: Franco Lolli - **m.**: Piero Piccioni - **int.**: Katherine Spaak, Christian Marquand, Jean Sorel, Juanita Faust, Oliviero Prunas, Milly, Patrizia Bini, Donatella Erspanier, Giacomo Furia, Marilù Tolo, Eva Bruni, Gisella Ardens, Ida Massetti, Donatella Raffai, Serena Vergano, Franco Lolli - **p.**: Silvio Clementelli per la Titanus-Laetitia-Les Films Marceau-Cocinor - **d.**: Titanus - **o.**: Italia-Francia.

1961 **L'IMPREVISTO** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: Edoardo Anton - **sc.**: Edoardo Anton, Claude Brulé, Aldo Buzzi, Noël Calef, Ennio De Concini - **f.**: Roberto Gerardi - **scg.**: Rino Mondellini - **m.**: Piero Piccioni - **int.**: Anouk Aimée, Thomas Milian, Raymond Pellegrin, Jeanne Valerie, Jacques Morel, Philippe Dumat, Yvette Beaumont, Mag Avril, Claude Carole, Giuseppe Perelli, Donatella Erspamer, Arianna Gorini, Guy Tréjean - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento film - Orsay films - **o.**: Francia-Italia (girato in Francia) - **d.**: Columbia-Ceiad.

(a cura di ERNESTO G. LAURA)

Note

La settimana di Valladolid

Valladolid è da annoverare nella non grande schiera di quelle manifestazioni cinematografiche che han resistito alla tentazione di imitare maldestramente i festival « maggiori » e han cercato una loro fisionomia che li renda in qualche modo « unici ». Se Tours ha scelto come suo oggetto i cortometraggi o Annecy il cinema d'animazione o S. Margherita Ligure una particolare area continentale, l'America Latina, Valladolid ha voluto distinguersi soprattutto per la prospettiva con cui guarda al cinema. C'è, sì, anche qui un « campo » particolare, il film religioso, ma esso copre solo una parte dello spazio della Settimana, che non a caso si definisce « del film religioso e dei valori umani »; con « valori umani » si intende riferirsi a qualsiasi film, in pratica, purché abbia al suo centro l'uomo. In sostanza, la Settimana di Valladolid intende costituire un punto di riferimento per il cinema mondiale circa l'atteggiamento dei cattolici nei confronti del cinema contemporaneo, ed anche un'occasione per essi di fare il punto sulla produzione dell'anno e di ripensarne i motivi ed i temi in chiave cristiana. Come è noto, la Chiesa Cattolica ha messo in atto una serie di organismi per la guida dei fedeli nel campo dello spettacolo; esiste una Commissione Episcopale allo scopo, esiste, su piano internazionale, l'O.C.I.C., cioè l'Office Catholique International du Cinéma. Tuttavia l'iniziativa di Valladolid non è emanazione ufficiale di nessun organismo, quanto piuttosto una punta di avanguardia promanante da cattolici qualificati che impegnano solo se stessi, anche se, evidentemente, godono di autorevoli incoraggiamenti. L'esperienza che si va realizzando ogni anno nell'antica città universitaria castigliana dovrebbe dunque interessare, se non altro come occasione d'una migliore conoscenza degli orientamenti cattolici nel campo del cinema, anche il mondo laico, anche perché essa si svolge in un clima sereno, rispetto ai film ed ai problemi, estraneo alle polemiche contingenti che possono svolgersi in questo o in quel Paese. La Settimana si svolge su due binari: la rassegna dei film, che è divisa in due categorie, film religiosi e film di valori umani, con due premi diversi, e le « Conversazioni internazionali sul cinema », con convegno a « latere » presieduto ormai abitualmente dall'italiano Floris Luigi Ammannati. La rassegna dei film, cioè il festival propriamente detto, non si preoccupa dell'inedito, e in ciò si differenzia subito dagli altri festival maggiori e minori: piuttosto, proprio sul già noto opera una scelta di

qualità secondo la particolare angolazione prima accennata, purché, cioè, siano film che mettano in luce i valori umani. Va dato atto ai promotori della Settimana, e alla commissione di selezione, di uno spirito di massima comprensione verso il cinema contemporaneo, sapendo leggere la sincerità dell'impegno umano anche in opere in apparenza soltanto negative e sapendo accettare registi non cattolici purché esprimenti un mondo poetico legato ad una spiritualità. Inoltre, la rassegna ha dimostrato di tener conto, oltreché dei valori spirituali e morali in sè, della loro incarnazione storica, che esige un impegno chiaro e non equivoco del cattolico rispetto alle scelte di civiltà del suo tempo: ed ecco i numerosi film sulla Resistenza, vista evidentemente, data la particolare luce della Settimana, nel suo valore di lotta in difesa dei principii di libertà e di dignità della persona umana contro la negazione di essi costituita dal nazismo e dal fascismo. Temi, va detto, che han trovato una immediata accoglienza nel pubblico, che ha lungamente applaudito, ad es., lo svedese Mein kampf *(Il dittatore folle) di Leiser, gli italiano* Kapò *di Pontecorvo e* Tutti a casa *di Comencini (in visione privata l'Italia ha anche presentato* Rocco e i suoi fratelli *di Visconti, del pari accolto con successo), il britannico* Conspiracy of Hearts *(La guerra segreta di Suor Kathryn) di Thomas. Di quest'ultimo, di cui non abbiamo avuto occasione di occuparci al tempo della sua uscita in Italia nella corrente stagione, diremo che, pur nei limiti di un corretto film spettacolare, si apprezza per la sincerità con cui mette a fuoco il problema, appunto, di civiltà e di scelta storica che la lotta di Resistenza pose alle coscienze: nel film è l'eroico comportamento d'un gruppo di suore in Toscana dopo l'*8 *settembre* '43, *suore che a rischio della vita salvano dal campo di concentramento numerosi bambini ebrei e che col loro esempio spingono un ufficiale italiano a rivoltarsi contro i tedeschi e a diventare partigiano. Delicata è la sequenza in cui le suore, per ricreare un clima di conforto attorno ai bambini ebrei fatti evadere dal campo, organizzano una funzione religiosa ebraica, facendo venire avventurosamente un rabbino autentico. Plausibile l'ambiente italiano, tanto più pensando che, salvo due prestazioni marginali di Enzo Fiermonte e di Giulio Marchetti, il film è completamente realizzato e interpretato da inglesi. Dei due « gran premi », quello per il film religioso è andato meritatamente a* Jungfrukallan *(La fontana della vergine) di Ingmar Bergman, mentre, con assegnazione più discutibile, quello per i valori umani (la « Espiga de oro ») ha coronato il tedesco* Am galgen handt die liebe *(t.l.: L'amore si paga con la morte) firmato da un regista nuovo proveniente dalla critica, Edwin Zbonek. E' anch'esso un film sulla Resistenza, ma la sua angolazione è particolare: non tanto il canto epico di una lotta (per quanto, per esser realizzato da un tedesco, la sequenza degli ostaggi imbarcati sui camion e portati frettolosamente a morire è d'una durezza agghiacciante nei confronti dei nazisti), quanto la collocazione su terreno storico d'un problema umano antico quando il mondo: se si possa, in nome della carità, assistere e nascondere un soldato nemico ferito, che altrimenti sarebbe preso e ucciso. Sui monti della Grecia, dove la vicenda si svolge, rivive così in abiti moderni il mito di Filemone e Bauci, che per aver ospitato, con egual calore, due dei fra loro nemici, finirono tragicamente. Ecco qui un Nikolaos e una Marulja, che han vissuto in pace fra i loro monti sperduti, con abitudini an-*

cora patriarcali, e vedono irrompere in casa, nel turbine della guerra, il capo dei partigiani: lo nascondono, rischiano la vita per sviare i tedeschi e salvarlo. Poi, quando un tedesco sfugge ad un attacco partigiano e capita moribondo alla loro porta, nascondono anche lui, lo medicano, sviano le piste degli inseguitori; ma questi, ristabilito, torna dai suoi e contribuisce a far razziare tutti gli uomini del paese, fucilati senza colpa secondo la legge del taglione, da parte dei nazisti. Chi ha nascosto quel tedesco ha dunque due volte torto di fronte ai suoi compaesani: perché ha nascosto un nemico e perché gli ha consentito di operare una strage. Il capo dei partigiani, pur soffrendo, deve applicare la severa legge di ogni guerra, e fucilare i due vecchi amici, che vanno alla morte abbracciati. Il film ha più d'una sequenza di tesa drammaticità e mette a fuoco un tema umano di universale portata; peccato che il regista abbia sovente piegato verso i toni del romanzone a grossi sentimenti, specie nel ritratto psicologico dei due vecchi coniugi. Tratto da un dramma, a sua volta condizionato dal ricordo ovidiano, il film sconta in sincerità e immediatezza quel che di letterario si porta dietro nell'impostazione. Ben più meritato sarebbe stato il premio, credo, a Kapò, non senza trascurare il popolaresco Macario di Gavaldon, già visto a Cannes, dove una favola di « peones » rivive con fresco sapore di ingenuità. Di altri film inediti rispetto ai festival dell'annata, ricorderò di sfuggita Los cuervos (t.l.: I corvi) di Julio Coll, opera sbagliata e di cattivo gusto, oltreché verbosa, che però aveva serie ambizioni: una critica alla mentalità cinica e arida del « grande industriale » e in genere al mondo del moderno capitalismo (una delle prime opere del genere realizzate in Spagna, credo), svolta però nelle forme del film « nero » alla Clouzot, con antri tenebrosi, scienziati omicidi, raccapriccianti operazioni chirurgiche clandestine (insomma: Franju, con Occhi senza volto, ha insegnato anche lui qualcosa). Per la prossima edizione, sono già preannunciate le partecipazioni di altre tre cinematografie di rilievo, quella indiana, quella giapponese e quella polacca; inoltre, saranno organizzate, similmente ai festival più seri, delle organiche retrospettive. Durante le mattinate, come ho detto all'inizio, si sono tenute le « Conversazioni cinematografiche internazionali » nell'austero Palazzo Santa Cruz, nella zona universitaria. Il tema del '61 era « Cinema e giustizia » e si articolava su una decina di relazioni, affidate a docenti di vari paesi (per l'Italia, Mario Verdone, che ha parlato su interessanti esperienze dell'UNESCO di proiezioni nelle carceri, e chi scrive, che ha trattato del « Cinema e la pena », con particolare riguardo ai filoni del film carcerario e dei film contro la pena di morte; per la Francia, Jean d'Yvoire; per la Spagna, Carlos Stahelin e via dicendo), aperte da una prolusione di Francesco Carnelutti (letta dal presidente, dato che il vecchio avvocato era trattenuto a Roma dal processo Fenaroli) e concluse, nell'Aula Magna dell'Università, da un discorso di Floris L. Ammannati. Valladolid mi sembra, per la vitalità e la molteplicità di iniziative, una manifestazione da incoraggiare, e in cui dovrebbe aprirsi un sempre più ampio colloquio fra le posizioni cattoliche e il mondo del cinema in una chiara assunzione di responsabilità delle une e dell'altro.

Ernesto G. Laura

* * *

La Giuria internazionale della VI Semaña internacional de cine religioso y de valores humanos — composta da César Fernandez Ardavin (Spagna), Presidente; Anthony Cefarati (U.S.A.), vice Presidente; Mario Verdone (Italia), Segretario; José Luis Saenz de Heredia (Spagna), Félix Gonzalez Ferrandez (Spagna), José Villares (Spagna), Karl Tichman (Germania occ.), Jaime Peralta (Cile), Jean D'Yvoire (Francia), — ha assegnato i seguenti premi:

Labaro de oro (gran premio per la categoria valori religiosi): Jungfrukallan *(La fontana della vergine) di Ingmar Bergman (Svezia);*

Espiga de oro (gran premio per la categoria valori umani): Am galgen handt die liebe *(Ordine di esecuzione) di Edwin Zbonek (Germania).*

Premio Ciudad de Vallodolid: Macario *di Roberto Cavaldon (Messico).*

* * *

La Giuria internazionale per i cortometraggi — composta da Sergio Fernandez (Spagna), Presidente; Ernesto G. Laura (Italia), vice Presidente; Miguel Angel Pastor (Spagna), Manuel Hernandez San Juan (Spagna), Jacques Supiot (Francia), Antonio Saenz Pasaron (Argentina), Alfonso Candau (Spagna) — ha assegnato i seguenti premi:

Labaro de oro (gran premio per la categoria valori religiosi): Ars *(Francia);*

Espiga de oro (gran premio per la categoria valori umani): Zamora del llano a la cumbre *di José Luis Viloria (Spagna);*

Premio San Gregorio (per il documentario di più originale linguaggio cinematografico): Le voyage en ballon *di Albert Lamorisse (Francia).*

* * *

La Giuria internazionale della FIPRESCI (Federazione internazionale della stampa cinematografica) — composta da Marc Turfkruyer (Belgio), Presidente; Paul A. Buisine (Francia), Segretario; Enrique Berges (Argentina), José Novals Tomé (Brasile), Joaquin Romero Marchent (Spagna), Ralph E. Forte (U.S.A.), Ernesto G. Laura (Italia), Santiago de la Cruz (Messico), Luigi Gario (Portogallo) — ha assegnato il premio FIPRESCI a Tutti a casa *di Luigi Comencini (Italia).*

* * *

Altri premi minori: il Premio Caravela, dell'Istituto di Cultura Hispanica, per il miglior film di lingua spagnola, è andato a Macario *di Roberto Gavaldon (Messico); il Premio Rosa de Plata, assegnato da una giuria femminile internazionale al film che meglio rifletta l'animo della donna, è andato a* Conspiracy of Hearts *(La guerra segreta di Suor Kathryn) di Ralph Thomas (Gran Bretagna); il Premio della Federazione Spagnola dei Cine-Clubs è andato ad* Am galgen handt die liebe *di Edwin Zbonek (Germania occ.).*

Niente di nuovo nel cinema cecoslovacco

Mentre ci rammarichiamo che lodevoli iniziative come questa della « Settimana del cinema cecoslovacco » non abbiano a ripetersi con maggior frequenza allo scopo di divulgare la conoscenza di quelle cinematografie cosiddette « minori » e tanto scarsamente rappresentate nelle normali programmazioni per il pubblico, dobbiamo anche riconoscere che la Rassegna organizzata in stretta collaborazione fra l'Unitalia e la Cecoslovensky Film non ha riservato sorprese tali da modificare sostanzialmente l'opinione che sul conto del cinema cecoslovacco ci eravamo fatta attraverso le Mostre e i Festival internazionali di questi ultimi anni. Ciò non sottintende affatto un giudizio negativo nei confronti di una cinematografia che non esitiamo a riconoscere, al contrario, fra le più seriamente impegnate in una direzione tutt'altro che evasiva. Vogliamo dire semplicemente che la natura di tale impegno è prevalentemente ideologica. Ed in proposito non ci sarebbe nulla da ridire se tale indirizzo presupponesse una germinazione spontanea negli autori che lo perseguono. Ma, in realtà, non è sempre così. Lo è, anzi, quasi esclusivamente nei casi in cui l'impegno ideologico si circoscrive alla tematica resistenziale, alla rievocazione di momenti ed episodi particolari della lotta serrata e unanime eroicamente condotta da tutto intero il popolo cecoslovacco contro la dominazione nazista. In questi casi, gli interessi dei singoli autori, qualora siano confortati da un'adeguata sensibilità espressiva, non possono che aderire pienamente alle direttive di una cinematografia a monopolio statale come è quella cecoslovacca. Le due opere più convincenti e più valide — Vyssí princip *(Il principio superiore) di Jiri Krejcik e* Romeo, Julie a tma *(Giulietta, Romeo e le tenebre) di Jirí Weiss — fra quelle presentate alla Rassegna sono appunto ancorate ai temi della Resistenza* (1).

Allorché nell'attuale cinema cecoslovacco intervengono altre componenti — determinate ora da un generico cosmopolitismo, ora da più distinte influenze di una ben radicata cultura a carattere mitteleuropeo, ora da una certa tendenza ad assegnare agli eccentrismi formali un ruolo precipuo nella narrazione — è assai difficile che esse si concilino uniformemente con le direttive di ordine ideologico e se ne ricava netta la sensazione che gli interessi degli autori gravitino in maggior misura sugli elementi accessori del racconto piuttosto che sulla sostanza del problema in esso affrontato.

Sono impressioni che abbiamo ricevuto da due altri film della « Settimana », per molti versi interessanti e certamente impegnati: Policejní hodina *(t.l.: L'ora della polizia) di Otakar Vávra e* Takovà làska *(Più forte della notte) di Jirí Weiss. Nonostante la diversità degli argomenti in ciascuno di essi affrontati, i due film si prestano ad un discorso abbastanza comune, non fosse altro che per la presenza in entrambi di un insistito calligrafismo. Inoltre, sia pure per vie diverse, si può trarre da entrambi la conclusione che ciò che*

(1) Di entrambe è stato già scritto diffusamente su questa rivista in occasione della loro presentazione rispettivamente ai Festival di Locarno e San Sebastiano del 1960 (vedi, in proposito, le corrispondenze di Tino Ranieri e di Guido Cincotti in « Bianco e Nero », anno XXI, n. 7, luglio 1960).

manca all'attuale cinematografia cecoslovacca, anche alla più impegnata, sono proprio i fermenti culturali radicati nella realtà contemporanea. E non sappiamo, a questo punto, se la causa di tale arretratezza culturale possa essere attribuita alla situazione politica del Paese piuttosto che all'educazione stessa dei cineasti, alla loro stessa conformazione intellettuale. Resta il fatto che sia il film di Vávra sia quello di Weiss sanno tanto di vecchiume.

Policejní hodina *è impregnato di naturalismo come e più dei film realizzati dallo stesso Vávra nel periodico prebellico — da* Panenstvi *(Verginità,* 1937*) a* Humoreska *(t.l.: Umoresca,* 1939*) — che si rifacevano ad un genere di letteratura sommamente analitica e descrittiva, ma di pretto stampo mitteleuropeo; mentre l'opera recente, benché ricavata da un romanzo del ceco Géza Vcelicka, rimanda addirittura al ciclo zoliano dei « Rougon-Macquart » ed in particolare ai personaggi e a certe situazioni dell' « Assommoir », già portato sullo schermo in Francia da René Clément con altrettanta minuzia di particolari. Anche qui la vicenda, ambientata negli ultimi anni del secolo scorso, a Praga, riguarda i casi di una famiglia, i Fiser, vessata dalle più tristi circostanze della vita: il padre ubriacone scompare presto dalla scena; la madre, abbrutita dal lavoro di inserviente in un caffé notturno, finirà col fare la sguattera in un postribolo gestito da una delle figlie; l'altra figlia, Sofia, è resa incinta da un confidente della polizia; il figlio Franta, l'elemento positivo del racconto, prima lavorante in un panificio, viene licenziato per aver partecipato ad uno sciopero; ridotto alla fame con la moglie e una bambina, acquista gradatamente una coscienza di classe, si accosta al movimento socialista e, durante una manifestazione di massa, si scontra con la polizia e finisce in galera. Nell'arruffata matassa, Vavra ha lavorato di compromesso, cercando di conciliare la sua personale inclinazione a rievocare con gusto decadente e barocco — vista la compiaciuta insistenza sulle bizzarrie decorative e sui particolari più crudi del racconto — il clima polveroso di un'epoca vincolata a precisi schemi letterari, e la necessità di giustificare una tale rievocazione con l'inserimento di alcune pagine striminzite relative alle lotte operaie e all'incerta dialettica del personaggio di Franta. Non a caso, le parti migliori del film riguardano la casa di tolleranza, descritta con estrema cura di dettagli decorativi, ed in particolare la sequenza della morte della vecchia tenutaria, figura resa magistralmente dall'attrice Jirina Sejbalová. Nel ruolo di mamma Fiserová, Maria Vásová ha saputo conferire nuove risonanze ad un personaggio a lei ormai consueto fin dai tempi di* Siréna (1947)*.*

Nel film di Weiss Takovà làska *il compromesso con il cinema di regime è meno manifesto. Lo si ravvisa appena nell'espediente del fantomatico personaggio della Coscienza, la cui frastornante presenza a commento della vicenda serve un po' ad attutire la realtà di una situazione sociale non proprio edificante. Per il resto, il racconto risulta esposto senza ipocrisie; ciò che non torna a poco merito del più provveduto e coscienzioso fra i registi cecoslovacchi della nuova generazione. Vi si tratta di una studentessa diciottenne, la quale, alla vigilia del matrimonio, ritrova nel professor Petrus, ormai sposato, il suo ex innamorato che ella non ha mai cessato di amare. La relazione si riallaccia, ma non trova soluzione a causa dell'indecisione del professore fra la moglie, la carriera e la ragazza. Allorché l'uomo cede al ricatto morale dei familiari*

che ne ostacolano il divorzio, la studentessa si uccide. Il racconto è molto discontinuo anche a causa del suo procedere tra frequenti sbalzi a ritroso della memoria; tuttavia, la descrizione di un certo ambiente piccolo-borghese sordido e meschino non è priva di qualche acuta indagine, caratteristica delle tendenze intimiste del regista di Vlci jama *(La tana del lupo). Con la differenza, a vantaggio di* Takovà làska, *che qui è la società contemporanea ad essere graffiata. Ma è proprio per questo innegabile « coraggio » che ci chiediamo per quali mai ragioni Weiss non abbia trovato di meglio, per esporci la sua denuncia, che servirsi di moduli espressivi fra i più tortuosi ed artificiosi, propri di una decrepita calligrafia (inquadrature sghembe, pesanti simbolismi, enfatici espedienti sonori), mutuata dalla vecchia avanguardia francese o dal primitivo cinema scandinavo. Ed è qui, appunto, che ci assale il convincimento che anche ai più giovani e ai più sensibili registi cecoslovacchi rimanga parecchia strada da percorrere per mettersi al corrente con la cultura europea.*

Degli altri lungometraggi della « Settimana » il bozzettistico Pet z Milionu *(t.l.: Cinque fra un milione) di Zbynek Brynych era già apparso nel* 1959 *all'« Informativa » di Venezia, per cui già se ne scrisse in quella occasione* (2), *mentre* Vsude zijí lidé *(t.l.: Dovunque vivono uomini) e* Paté oddeleni *(t.l.: Quinta divisione), entrambe dovute a registi giovanissimi, sono opere del tutto impersonali, che comunque vengono a confortare ulteriormente le nostre opinioni. La prima, dell'esordiente Jirí Hanibal coadiuvato da Stepán Skalsky, riguarda un giovane medico che, inviato in una minuscola condotta di villaggio mentre avrebbe preferito lavorare a Praga vicino alla sua fidanzata, prende gradatamente coscienza del valore della propria missione, altrettanto necessaria e benemerita in quella landa sperduta. L'argomento, scopertamente programmatico, è stato trattato con mano pesante e senza un'effettiva volontà di indagare ed approfondire la dialettica del personaggio nei suoi rapporti con la società, al punto che tutto diventa prevedibile e scontato secondo gli schemi più usuali di qualsiasi raccontino, falsamente umanitario, dello stesso genere.*

In quanto a Páté oddelení, *esso è soltanto un farraginoso film di spionaggio che vorrebbe conciliare le mire spettacolari con le esigenze di una propaganda spicciola. Il regista Jindrich Polák, nel congegnare con una certa disinvoltura il meccanismo di una nutrita serie di azioni drammatiche e di colpi di scena, si è chiaramente rifatto ai modelli americani, senz'altra effettiva ambizione che non fosse quella di pareggiarne la tecnica.*

Un programma della Rassegna era riservato al film d'animazione e costituito quasi interamente dei cortometraggi più premiati ai vari Festival internazionali dal 1947 *ad oggi. Unitamente ai due film sulla Resistenza, sono state proprio queste brevi opere — dal delicato* Betlém (1947) *di Jirí Trnka al violento e requisitorio* Pozor (1960) *di Jirí Brdecka — a ricordarci quali siano gli indirizzi più genuini della cinematografia cecoslovacca.*

LEONARDO AUTERA

---

(2) Cfr. TINO RANIERI: *Occhi selvaggi nell'Informativa,* in « Bianco e Nero », anno XX, n. 11, novembre 1959.

I film della settimana cecoslovacca

VYSSI PRINCIP (Il principio superiore) di Jirí Krejcík.

Vedere giudizio di Tino Ranieri e dati nel n. VII, 1960, *pag.* 75, 84 (*Locarno* 1960).

PET Z MILIONU (t.l.: **Cinque fra un milione**) — **r.**: Zbynek Brynych - **m.**: Jirí Sterwald.

Vedere giudizio di Tino Ranieri e altri dati nel n. XI, 1959, *pag.* 30, 34 (*Informativa Venezia* 1959).

VSUDE ZIJI LIDÉ (t.l.: **Dovunque vivono uomini**) — **r.**: Jirí Hanibal e Stepán Skalsky - **s.**: Jirí Hanibal - **sc.**: Jirí Hanibal, Vera Kalábová, Jirí Marek - **f.**: Josef Strecha - **m.**: Evzen Illín - **scg.**: Boris Moravec - **int.**: Ivan Palec (Mirek Vodák), Jana Hlavácová (Eva), Zdenek Stepanek (Dottor Mrazek), Elena Halková (la madre di Eva), Jana Stepánkova (la signora Reháková), Otto Simanek (il maestro Rehak), Marie Müllerová (l'infermiera Pesková), Jan Triska (Luigi/Lojza) Helena Kotoucová (la madre di Luigi), Vladimír Hlavaty (il presidente della cooperativa), Eva Svobodová (sua moglie), Václav Lohnisky (il contabile Simon), Jana Drbohlavová (Liba), Stanislav Neumann (il nonno Herout), Miroslav Machácek (Pacák).

PATÉ ODDELENI (t.l.: **Quinta divisione**) — **r.**: Jindrich Polák - **s.**: V. Sklenár, J. Hanibal, Vl. Nepras - **sc.**: V. Sklenár, L. Stanek, J. Polák - **f.**: Jan Curík - **m.**: Evzen Illín - **mo.**: Josef Dobrichovsky - **int.**: Jirí Vrstala (Karlik), Radovan Lukavsky (ingegner Simek), Nadezda Gajerová (Marta Simková), Jaroslav Rozsíval (capitano Mrázek), Jaroslav Mares (tenente Jonas), Oldrich Vykypel (capitano Pech), Robert Vrchota (Stanislav Heran), Frantisek Hanus (dottor Postolka), Eva Senková (commessa), Frantisek Löring (Lang).

POLICEJNI HODINA (t.l.: **Ora di chiusura**) — **r., sc.**: Otakar Vávra - **s.**: Géza Vcelicka - **f.**: Jaroslav Tuzar - **scg.**: Jan Zázvorka - **m.**: Jirí Srnka - **int.**: Marie Vásová (mamma Fiserová), Jirí Vala (Franta Fiser), Valentina Thielová (Giulia), Miriam Hynková (Sofia), Marie Tomásova (Ruzena/Rosana), Josef Bek (Pepík), Václav Voska (cameriere Petr Bures), Jirina Seibalová (signora Horácková, la tenutaria della casa di piacere), Rudolf Hrusínsky jr. (Karel, suo figlio), Svetla Amortová (Albina, la donna di servizio), Vlasta Fialová (Emilka, la cameriera), Frantisek Slégr (il proprietario del caffè Benesovsky), Josef Beyvl (il brigadiere di polizia Kverka).

TAKOVA LASKA (Più forte della notte) — **r.**: Jirí Weiss - **s.**: dal dramma «Morta d'amore» di Pavel Kohout - **sc.**: Jirí Brdecka, Jirí Weiss - **f.**: Václav Hanus - **scg.**: Karel Skvor - **int.**: Marie Tomásová (Lida Matysová), Vladimír Ráz (Petr Petrus), Svatopluk Matyás (Milan Stibor), Milos Nedbal (il signore in toga), Jarmila Smejkalová (dottoressa Petrusová), Jirina Sejbalová (la madre di Lida), Marie Vasová (la madre di Stibor) - **p.**: Ceskoslovensky Statni Film, 1958.

ROMEO, JULIE A TMA (Giulietta, Romeo e le tenebre) di Jirí Weiss.

Vedere giudizio di Guido Cincotti e dati nel n. VII, 1960, *pag.* 45, 54 (*San Sebastiano* 1960).

(a cura di LEONARDO AUTERA)

Cinema e gioventù. Ossia: fate presto, la casa brucia

Promosso dal Centro nazionale Film per la gioventù, organismo che agisce sotto la tutela dell'UNESCO, si è tenuto recentemente a Roma un convegno di studio. Quali rapporti esistono fra cinema e gioventù? Il cinema rap-

presenta un pericolo? Che cosa si deve intendere per cinema adatto ai giogani? Quali provvedimenti possono esser presi allo scopo di favorire un più proficuo (e non dannoso) contatto tra cinema e gioventù? Questi erano suppergiù i temi dell'incontro.

I soliti temi, anche se al convegno — soprattutto negli interventi di Luigi Volpicelli, di Evelina Tarroni, di Ernesto Valentini, di Guido Colucci e di Franco Ferracuti — sono stati trattati in modo piuttosto insolito. Hanno detto questi esperti: non spaventatevi, il cinema non è un « mostro »; e se anche fosse un « mostro » avremmo i mezzi per domarlo, attraverso una rigorosa storicizzazione del problema, un'indagine sui film e la storia del cinema da una parte, la psiche degli individui e le strutture della società dall'altra. Il pericolo, semmai, consiste nel dare al cinema un valore metastorico e nel non ammettere che esso è trasformabile mediante una seria azione culturale che investe non solo la produzione ma anche la scuola e i numerosi istituti ai quali i nostri problemi stanno a cuore.

Questa « saggezza » realistica non ha convinto gli « allarmati ». Semmai, li ha allarmati ancora di più, pensando costoro che qualsiasi cedimento delle truppe in prima linea (psicologi, sociologi, pedagogisti, criminologi) risulterà alla lunga esiziale. Il cinema — il brutto, cattivo, terribile cinema — farà sempre più breccia. E allora, si salvi chi può. Il « grido di dolore » di un giovane gesuita milanese — padre Eugenio Bruno — aleggiava sulle teste degli « allarmati » più di quanto non fosse necessario. « Intervenire subito — aveva scritto padre Bruno sul bollettino del Centro *— significa salvare gran parte della gioventù che oggi non è ancora intossicata ma che lo sarà ben presto se la società non la difende. Si aspetta la nuova legge sul cinema, si domanda allo Stato maggior comprensione verso questo problema e intanto i mesi passano. Prima di rassegnarsi a vedere tanta strage di ragazzi, vittime della avida speculazione dell'industria cinematografica, bisogna essere sicuri che nell'attuale situazione non ci sia proprio nulla da fare ». Fate presto, dunque, la casa brucia.*

Le due tesi — quella storicistico-culturale dei primi e quella moralistica dei secondi — non si sono incontrate mai, nel corso del convegno. Si sono guardate in cagnesco dal principio alla fine. Guerra a oltranza. Chi richiedeva l'intervento immediato dei pompieri (censura, divieti, produzione specializzata) e chi invitava allo studio dei fatti (non vediamo fiamme alzarsi dalla casa; diteci che cosa sta bruciando, se davvero siete certi di non soffrire di allucinazioni) hanno dialogato a lungo, talora amabilmente talaltra appassionatamente, ma non si sono messi d'accordo.

Non potevano, ovviamente. Cerchiamo di capire perché. Data per dimostrata la premessa (essenziale) che il problema riveste notevole importanza nella evoluzione del cinema contemporaneo, osserviamo — sulla scorta di giudizi uditi negli intervalli del convegno e di recriminazioni espresse anche dalla tribuna — come sulla faccenda del rapporto cinema-gioventù ci si stia gingillando da una decina di anni, in sede nazionale e internazionale, senza cavare un ragno dal buco. Fino a prova contraria, nessuno che non sia pazzo metterebbe in dubbio l'attendibilità scientifica dei metodi e dei risultati della psicologia, della sociologia e della criminologia. Sta di fatto però che a tutt'oggi

le « scienze dell'uomo » appaiono divise sul tema fondamentale e sull'oggetto primo della loro ricerca: l'influenza che ha il cinema sui singoli e sulla massa. Da una parte si sostiene che il cinema esercita un'influenza negativa dimostrata sull'animo giovanile (alcuni addirittura parlano di cinema come incentivo diretto al crimine); dall'altra si afferma che — anche volendo ammettere tale influenza — il supposto pericolo si riduce a poca cosa, ad assecondare tendenze già presenti negli individui ed a fornire l'esempio di tecniche del crimine. Nulla tuttavia — si ricorda da una parte e dall'altra — è stato sperimentalmente provato. Possediamo molte indagini parziali (sulla cui fondatezza si possono nutrire dubbi). Esse illuminano alcuni aspetti del problema ma non ci permettono di trarre conclusioni generali.

Questo dicono psicologi, sociologi e criminologi. La loro, come si vede, è una posizione onesta ma scoraggiante. Dieci anni buttati, e rieccoci da capo. Così si spiega il contrasto di fondo, fra i « realisti » e gli « allarmati ». Viaggiano con l'intuizione, sia gli uni che gli altri. E il rapporto cinema-gioventù rimane un rapporto perfettamente immobile. Una graziosa statua, che Centri, istituti, organizzazioni e scienziati spolverano ogni mattina con molta cura, per poterla ammirare meglio durante la giornata. Saremmo inutilmente maligni se dicessimo che ne sono soddisfatti. Ma saremmo ipocriti se dicessimo che quello offerto da Centri istituti ecc. è un bello spettacolo.

Non ci sembra il caso, in questa sede, di approfondire la questione: occorrerebbe troppo spazio, ed è anche probabile che si tratti di un'opera prematura, oggi. Enrico Fulchignoni ha preso più volte la parola in difesa dei ricercatori che hanno arato per dieci anni e passa il terreno del cinema giovanile. E' stato brillante e sincero nella sua passione, ma non ha esibito una sola prova dell'utilità di tante ricerche. « Stiamo lavorando, abbiamo bisogno di amichevoli appoggi, di collaborazione », ha detto più concretamente Ernesto Valentini. Ed ecco toccato il centro del problema.

Che è questo. Sociologi e psicologi hanno lavorato isolati, immersi nella loro specializzazione, guidati da una monomania che risale forse alle strampalate premesse filosofiche del « filmologo » Gilbert Cohen-Séat, e curiosamente dimentichi del fatto lapalissiano che, se esiste l'individuo (adulto e minore) soggetto all'influenza cinematografica, esiste pure un cinema, ossia film (tipi di film, scuole, tendenze, correnti nazionali, dibattito ideologico che si ramifica in ogni settore dell'attività cinematografica), ai quali occorre attribuire se non altro il significato di causa concreta — di cause, via via diverse — dei fenomeni psico-sociologi allo studio. Sfogliate qualche fascicolo della togata Revue internationale de Filmologie: *troverete saggi sui « processi cinematografici come agenti di condizionamento », sulle « reazioni psico-fisiologiche e i problemi della personalità », sulle « possibilità della statistica moderna: contributo alla conoscenza delle tecniche visive », ma non troverete titoli di film, a parte qualche lodevole eccezione. Come se i film — la materia viva dell'indagine — non esistessero. Volevano tenersi stretti alla realtà (inchieste,* tests *ecc.) ed hanno finito per volare, senza accorgersene, intorno alla luna.*

Ma non basta fermarsi qui. Anche il cinema — la critica cinematografica, diciamo: la filologia, la storiografia e tutto il resto — ha commesso i suoi

gravi errori. Che sono errori di omissione. Che ce ne facciamo della psicologia, che ci importa della sociologia? Questo era il dubbio del cinema. Si rispondeva « niente » e si alzavano le spalle. Potete citare il Kracauer, l'Arnheim, il Balázs, il Grierson, il Lawson e pochi altri, ed avrete esaurito l'elenco dei « contatti » fra cinema sociologia e psicologia che la critica cinematografica ha voluto. E anche quelle premesse non sono state sviluppate come avrebbero meritato. Salvo qualche eccezione, siamo ancora ai nastri di partenza. E' stato portato avanti, piuttosto, il dibattito ideologico, ma senza utilizzare tutti gli strumenti che psicologia e sociologia erano in grado di fornirci.

Non stupiamoci, perciò, se vediamo i sociologi e gli psicologi volare beati intorno alla luna. Toccava a noi riportarli sulla terra con l'uso di appropriati « controrazzi ». Non l'abbiamo fatto. Non stupiamoci nemmeno se gli « allarmati » tanto tremano e parlano e invocano (fulmini contro il terribile cinema che credono di conoscere e non conoscono). Nessuno ha provato a spiegargli pazientemente che la paura consiglia sempre le azioni sbagliate, a dimostrargli — documenti alla mano — che essi vedono un cinema il quale esiste soltanto nella loro fantasia, a convincerli — con lo studio dei risultati cui è giunta la ricerca storiografica — che generalizzano laddove bisognerebbe distinguere, che trascurano quell'esame del retroterra culturale da cui non può prescindere una azione intesa a « difendere » e, meglio, ad « aiutare » i giovani spettatori cinematografici. Non stupiamoci di nulla. Noi siamo rimasti con le mani in mano a goderci lo spettacolo delle altrui incertezze.

Noi, ora, vogliamo ammettere che gli « allarmati » siano in buona fede quando gridano al fuoco (se non lo fossero, sarebbe inutile discuterci insieme. Basterebbe denunciarne l'ipocrisia; e di ipocriti in giro ve ne sono). Ne consegue che abbiamo il dovere di vincere la nostra pigrizia — o sfiducia o insoffe-renza — e di condurre avanti un dibattito, il quale può essere interessante, non solo per lo sviluppo dell'espressione cinematografica, ma anche per la corretta impostazione del problema educativo in Italia.

Il cinema sta stretto se continuiamo a tenerlo chiuso nelle nostre bottiglie. Facciamolo uscire, facciamolo impegnare con gli « allarmati ». Non si tratta di sapere se la casa brucia (giacché, se proprio bruciasse, i pompieri che si invocano non riuscirebbero a spegnere l'incendio), ma di sapere — assai più modestamente — che cosa significa il cinema di Visconti o di Fellini, che senso hanno i tentativi della « nouvelle vague » o del cinema anticonformistico degli americani, che valore possiamo attribuire all'apologia della violenza e del sadismo contenuta nei film storico-mitologici di cui i giovani talvolta si cibano con il permesso di genitori associazioni e Centri, che importanza culturale posseggono le esperienze dei registi italiani delle ultime leve, in quale misura è lecito (e doveroso) che il cinema affronti il tema del sesso, e così via.

Si tratta, per conseguenza, di esaminare caso per caso le connessioni culturali fra i diversi fenomeni, di scoprire le cause che li rendono possibili, di controllarne l'effetto sui giovani (ma non sui giovani in blocco, o al massimo divisi per età; bensì sui giovani ripartiti in categorie sociali, educative, regionali ecc.), di individuare le matrici ideologiche delle diverse tendenze nel cinema e, insieme, nell'educazione contemporanea, sottoponendole ogni volta

alla prova dei fatti. C'è lavoro per tutti, non solo per psicologi, sociologi e «allarmati». Ed è un lavoro più proficuo di quello che si limita a discettare — «ce lo mettiamo il mitico padre di famiglia o non ce lo mettiamo?» — sulla composizione delle commissioni di censura, o di quello che si esaurisce nel combattere simili pericolose velleità. Storicizzare il problema, diceva Volpicelli. Immaginiamo alludesse proprio a questo. Peccato non lo si sia fatto prima, ma c'è sempre tempo a rimediare.

FERNALDO DI GIAMMATTEO

I film

Elmer Gantry
(Il figlio di Giuda)

R. e *sc.*: Richard Brooks - *s.*: dal romanzo omon. di Sinclair Lewis - *f.* (Eastmancolor): John Alton - *m.*: Andre Previn - *scg.*: Edward Carrere - *c.*: Dorothy Jeakins - *mo.*: Marge Fowler - *int.*: Burt Lancaster (Elmer Gantry), Jean Simmons (sorella Sharon Falconer), Arthur Kennedy (Jim Lefferts), Shirley Jones (Lulu Bains), Dean Jagger (William L. Morgan), Patti Page (sorella Rachel), Edward Andrews (George Babbitt), John McIntire (rev. Pengilly), Hugh Marlowe (rev. Garrison), Everett Glass (rev. Brown), Michael Whalen (rev. Philips), Philip Ober (rev. Planck), Wendell Holmes (rev. Ulrich), Barry Kelley (capit. Holt), Rex Ingram (predicatore nero), Pete (Joe Maross) - *p.*: Bernard Smith per la Elmer Gantry Productions - *o.*: U.S.A., 1960 - *d.*: Dear Film.

Americano per spoglie, idee, linguaggio, vitalità e quant'altro occorre è *Elmer Gantry* di Richard Brooks. Lo si confronti. Il problema è americano, i colori del problema ancor più, la risoluzione del problema — o, se preferiamo, il modo d'interromperlo — americanissimo. Sempre americana la recitazione, con quel virtuosismo che ormai conosciamo da decenni ma che nell'incalzare delle coproduzioni si era un poco disperso: una tecnica che partecipa del circo e della tragedia elisabettiana importata, della lotta libera e del jazz: Burt Lancaster è il « grande carnevale » circense, Jean Simmons la spezzatura tragica, Arthur Kennedy la modulazione insinuante, chiarificatrice e disincantata delle cornette. Ma americano, badiamo, è anche il coraggio di dire al cinema almeno di tanto in tanto le cose conturbanti e spiacevoli, di ammettere un sottofondo di esistenza torbido e sbagliato, di fare il processo ai propri tumulti sociali e spirituali. Molte altre cinematografie, quasi tutte, non otterrebbero il permesso di raccontare allo stesso modo certe pieghe scure della loro geografia umana. Non vale la risposta che *Elmer Gantry* espone fatti di quarant'anni fa. Tutti i riferimenti trovano modo d'incasellarsi in una realtà meno distante e tanto la satira quanto il dramma vengono a lambire un'America che tuttora esiste sebbene il cinema comune non ami, di solito, darne atto.

Il film di Richard Brooks è dunque interessantissimo da vedere e raccontato a caldo, piacevolmente. Discende da un romanzo di Sinclair Lewis dallo stesso titolo ma in realtà ne ha preso a prestito solo un capitolo e poi è vissuto in proprio. Narra di un truffatore d'anime, un piazzista che si elegge predicatore e gira con una « troupe » revivalista a scuotere i contadini con parole infuocate e mistiche promesse, sfruttando a suon di dollari l'ingenua ansia popolare per il soprannaturale. Egli stesso, travolto dalla sua eloquenza, si crede a volte autentico e ispirato

messaggero celeste. Finché un incendio non divorerà il tempio e ucciderà la sua compagna di predicazione, Sister Sharon, che lo amava.

Molto violento nei toni, acuto nei dialoghi, composto magistralmente nelle scene di massa, *Elmer Gantry* ha sollevato negli Stati Uniti contrastanti reazioni: vincitore di un congruo numero di Oscar, il suo sequestro è domandato insistentemente da molte voci in molti Stati dell'Unione. Noi una volta tanto possiamo fare da spettatori al litigio e vedere il film. Tanto si tratta di questioni americane. Ma sono poi, vien fatto di chiedersi, esclusivamente questioni americane? Personalmente abbiamo riportato l'impressione che il film di Brooks possa essere interpretato con la massima estensibilità. Ciascun Paese ha i suoi Big Carnivals che promettono un avvento in bocche della verità. Ogni volta che queste manifestazioni portano all'esaltazione, avverte *Elmer Gantry*, è presente sulle stesse tribune il germe della dittatura.

La regia di Brooks è piena, e regge dal principio alla fine. Il regista, le cui discontinuità tutti ricordiamo, si fa qui uno scaltro narratore della distruzione, manifestando un gusto incandescente che ha forse qualche radice nel Kazan di *A Face in the Crowd* (Un volto nella folla, 1957). Certe intangibilità vengono chiamate in causa con grande energia: la cittadina dove il dramma ha il suo centro, Zenith, è un crogiolo in cui si mescolano, senza falsi timori, le reticenze della polizia e il prepotere machiavellico dell'American Legion (nel personaggio dell'attore Edward Andrews). Ma altre cose intelligenti sono espresse attraverso i due antagonisti principali della vicenda, lo stesso Gantry e il giornalista Premio Pulitzer che lo segue nei suoi giri trionfali, osteggiandolo sempre e non negandogli pietà. C'è in Gantry, segnala Brooks, una estrema deformazione inconsapevole della « morte dell'avventura »: Gantry è un pioniere nato troppo tardi, un gangster germinato in terre sbagliate. Uno sradicato, nel buono e nel cattivo, col suo colletto unto e le bottiglie piatte di whisky nella tasca posteriore. Tuttavia egli ha veduto almeno una cosa giusta nella faccia del popolo, quella stranissima mistura che è la fede religiosa in America e che è — in parti ineguali — bisogno della preghiera, bisogno della chiesa, bisogno della confessione: tre esigenze apparentemente simili e compenetrantisi, eppure suscettibili di dar luogo a incredibili opposizioni, a pittoresche quanto sensazionali rotture morali. Su questa labilità spirituale specula Elmer Gantry, e il film fornisce gli esempi appropriati.

Viceversa un discorso suggestivo e senza retorica sullo spirito attivo della democrazia è profilato attraverso il personaggio del giornalista Arthur Kennedy: campione in apparenza tremolante e agnostico, ma in sostanza condannato all'attendismo, al differimento delle proprie opinioni soltanto da un tormentato senso di onestà che impone di « lasciar parlare » l'avversario sino all'ultimo: perché alla fine del discorso, e soltanto alla fine, apparirà chiara la sua condanna. La difficoltà della denuncia dell'intolleranza *durante* le fasi preparatorie dell'intolleranza, questo vecchio problema dell'uomo libero, è reso — grazie anche alla statura artistica dell'attore Kennedy — eloquente e addirittura opprimente in alcune sequenze centrali del film. Gli incontri fra Lancaster e Kennedy, tenuti sul taglio del reciproco timore e del reciproco rispetto, sono in

Elmer Gantry il culmine della bravura e forniscono anche le indicazioni per le due contrastanti, dissimili formazioni artistiche: il vero attore, di una maturità indiscussa, è Kennedy: ma Lancaster si rivela ancora una volta un superbo « entertainer », magnifico per protervia e volgarità, Jean Simmons resta un po' in ombra dopo i due uomini. Si può ricordare a suo merito la sequenza della visita alla casa di Shirley Jones, completata fra l'altro da una sapiente e ben adornata scenografia.

TINO RANIERI

The Misfits
(Gli spostati)

R.: John Huston - *s.* e *sc.*: Arthur Miller - *f.*: Russell Metty - *m.*: Alex North - *scg.*: Stephen Grimes, William Newberry - *mo.*: George Tomasini - *int.*: Clark Gable (Gay Langland), Marilyn Monroe (Roslyn Taber), Montgomery Clift (Perce Howland), Thelma Ritter (Isabella Steers). Eli Wallach (Guido Delinni), Kevin McCarthy (marito di Roslyn), James Barton, Estelle Winwood, Dennis Shaw, Philip Mitchell, Walter Ramage, Peggy Barton, J. Lewis Smith, Marietta Tree, Bobby La Salle, Ryall Bowker, Ralph Roberts - *p.*: Frank E. Taylor per la Seven Arts - *o.*: U.S.A., 1960 - *d.*: Dear Film.

Dicono che il soggetto del film *The Misfits* sia nato nella mente di Arthur Miller nel 1956 a Reno nel Nevada, mentre il drammaturgo attendeva venisse pronunziata la sentenza di divorzio dalla prima moglie per sposare Marilyn Monroe. Per parlare di « spostati » la località era adatta; e infatti Miller ha fatto di Reno il teatro di tutta la prima parte della storia. Reno com'è noto non è né città né deserto. Non si decide tra le due cose. E' una immensa pianura polverosa con al centro una giostra d'alberghi e case da gioco, una città metallica per mariti traditi e mogli frivole, per vite fallite e clamorose rivincite al tavolo verde. Intorno vegetano gli ultimi cowboys, stipendiati dalle fabbriche di carne inscatolata per catturare i cavalli selvaggi ancora liberi e avviarli ai macelli: un mito scivolato squallidamente nell'industria. E' squallido pure il modo in cui la caccia si effettua, con l'aereo e i camion a rinforzo del laccio. Anche qui, cavalieri falliti. Sentimento e coraggio hanno mancato alla prova. Ha vinto l'Organizzazione, questo « grande coltello » dell'America. Chi ha voglia di reagire, si leva qualche voce a protestare, vi sono ancora valide ragioni di protesta? Sì, il nostro istinto, risponde Arthur Miller: l'istinto irragionevole e l'innocenza perduta. E il film costruisce una figurina geniale e patetica, la ragazza Marilyn Monroe, che si schiera dalla parte dei cavalli selvaggi e ne difende la libertà. Forse sulle prime essa non sa che così facendo, cioè richiedendo la libertà altrui, crea le sole premesse possibili per la propria. Comunque, riuscirà almeno a convincere uno dei cowboys, che abbandonerà il mestiere per sposarla.

E' il primo soggetto cinematografico scritto dal maggior autore drammatico degli Stati Uniti, e il contributo di Miller si avverte frequentemente, di prima mano. La mancanza di echi nella società odierna, i doppifondi della libertà collettiva, che erano ad esempio in *Death of a Salesman* (Morte di un commesso viaggiatore) ritornano pure nel film *The Misfits* con un'autorevolezza, una calibratura dialogica e d'azione che nel cinema americano, pur non nuovo a queste ricette, non sono d'ogni giorno. Certo la parola sgorga facile e troppo abbondante per un dramma che deve contar meno sulla colonna sonora che

non sullo schermo vero e proprio: tanto più che l'argomento spinge molto spesso il film all'aperto e grazie alla regia di John Huston, vecchio maestro in materia, affronta paesaggi eloquentissimi, rocce e pianure, chiari nella loro solennità come personaggi da tragedia. Miller inoltre non si è sottratto alla tentazione d'inserire sotto la storia degli « spostati » anche un minimo di biografia (di Marilyn) e di autobiografia, per accertare forse in tal maniera cosa non fosse andato per il verso giusto nel loro curioso matrimonio. Questa è la parte più debole del film e anche quella che meno ci interessa. Invece il discorso di fondo, fintamente ingenuo con i suoi simboli elementari, è ricco d'interesse e molto più complesso di quanto non sembri. Ancora ci meravigliamo come la critica, in America e da noi, abbia trattato *The Misfits* con quasi unanime noncuranza. A noi pare anzitutto che l'affiatamento tra Miller e Huston si sia rivelato perfetto, e che quindi il film abbia ricevuto in sede di regia un avallo cinematografico più che degno. Entrambi — Miller e Huston — solidarizzano da tempo (le rispettive opere lo provano) sul fatto che il mondo, in particolar modo il mondo americano al quale appartengono, può salvaguardarsi dalla crisi involutiva dei valori sociali e umani solo restituendosi alla fede nella grande Avventura e nell'individualismo ad oltranza, anche quando tali esperienze esigono il sacrificio. « The Crucible » (Il crogiolo) di Miller propugnava questo genere di opposizione. E anche alcuni celebri film hustoniani, dalla satira di *The African Queen* (La regina d'Africa, 1951) alla metafora di *Roots of Heaven* (Le radici del cielo, 1958) dove al posto dei selvaggi c'erano gli elefanti africani ma il « messaggio » non mutava. In *The Misfits* l'esemplificazione è laboriosa eppure sensibile e stimolante, e tocca tutti gli spigoli della famiglia, del lavoro, della cultura nazionale, della guerra (in un personaggio talora fastidioso ma ricchissimo di mordente, Guido, interpretato da Eli Wallach). Non è di sicuro un giudizio universale e non vuole proporre l'unica via di salvezza per il disorientamento dei tempi nostri; gli errori dialettici non mancano. Non mancano probabilmente neppure gli errori cinematografici, nel senso della proverbiale « trascuratezza » di Huston, che ama svolgere le sue storie come fossero percorse a folate da una canzonatoria e sfacciata ubriachezza: il climax di *Beat the Devil* (Il tesoro dell'Africa, 1953), aperto a ogni genere di malizie. *The Misfits* è in confronto molto più organizzato, molto più quadrato a prima vista, e si concede persino il lusso dei lieto fine con matrimonio. Ma anche in questo c'è la tipica strizzata d'occhio di Huston: i personaggi della storia sono falliti anche come « spostati ». D'altronde si veda la splendida tenuta del racconto nella distribuzione e nell'alternanza dei personaggi. Dall'uno all'altro la situazione si tende volta a volta in arco esatto (l'episodio Monroe-Montgomery Clift, ad esempio).

Quello che ci pare ad ogni buon conto è che *The Misfits,* partendo da un nucleo di caratteri alienati ed estranei, fuor d'ogni normale comunità, riesca ad ombreggiare vigorosamente questioni che sono vicine a tutti noi e valide un po' dappertutto, senza soluzioni effettive ma non senza buona materia di riflessione. Sarà un film sofisticato, antipatico, come molti recensori hanno scritto. Ma non è esente da una schietta carica dinamica e da una forza anche critica ragguardevole. A

livello tecnico infine restiamo ancora una volta toccati dall'abilità di John Huston, che sa discutere e divertirsi senza lasciar cadere i fatti neppure un attimo, servendosi cioè dell'avventura come di un'idea. E' un merito che i maggiori registi americani vanno perdendo. Molta dignità in Clark Gable, che alla fine della sua vita si è visto sbalestrato in una storia e in uno stile che dovevano senz'altro riuscirgli mal comprensibili ma che vi si è associato con ruvido rispetto (è chiaro che Gable, tipo e tono, era in *The Misfits* l'uomo sbagliato al posto sbagliato: chissà quanto Huston ha sofferto, dinanzi al personaggio, la perdita del « suo » Bogart che invece avrebbe capitò tutto). E molta intelligenza in Marilyn Monroe, in Montgomery Clift, e istrioneria abbagliante in Eli Wallach.

T. RANIERI

The Alamo
(La battaglia di Alamo)

R.: John Wayne - *s.* e *sc.*: James Edward Grant - *f.* (Todd-AO, Technicolor): William H. Clothier - *m.*: Dimitri Tiomkin - *canzoni*: Paul Francis Webster - *scg.*: Alfred Ybarra - *c.*: Frank C. Beetson e Ann Peck - *eff. spec.*: Lee Zavitz - *mo.*: Stuart Gilmore - *int.*: John Wayne (col. David Crockett), Richard Widmark (col. James Bowie), Laurence Harvey (col. William B. Travis), Richard Boone (gen. Sam Houston), Frankie Avalon (Smitty), Patrick Wayne (capit. James Butler Bonham), Linda Cristal (Flaca), Joan O'Brien (signora Dickinson), Chill Wills (Beekeeper), Joseph Calleia (Juan Seguin), Ken Curtis (capit. Almeron Dickinson), Jester Hairston (Jethro), Veda Ann Borg (Nell la cieca), John Dierkes (Jocko Robertson), Aissa Wayne (Anglina Lisa Dickinson), Hank Worden (Parson), William Henry (dott. Sutherland), Guinn Williams (ten. Finn), Ruben Padilla (gen. Santa Anna), Carlos Aruza (ten. messicano), Carol Baxter (ragazza del Texas), Olive Carey (signora Dennison), Bill Daniel (col. Neill) - *p.*: John Wayne per la Batjac / Alamo - *o.*: U.S.A., 1960 - *d.*: Dear Film.

Poiché in America alcuni milioni di ragazzini, prevalentemente biondi, con le lentiggini e il nasino schiacciato, calcano fieramente in testa il berretto di castoro di Davy Crockett e ne lasciano penzolare spavaldamente la coda, non è difficile affermare che, fra tutti gli eroi del West e dintorni, proprio Davy Crockett, cacciatore di pellicce, deputato al congresso, amico degli indiani buoni, simpatico tribuno e soldato valoroso, tanto valoroso che sacrifica alla libertà della patria la propria vita nella battaglia di Fort Alamo, è il più amato e popolare. E si può anche ricordare che questa battaglia di Fort Alamo che vide, fra il 23 febbraio e il 6 marzo 1836, 185 volontari americani, di tutti gli Stati, dal Texas, per la cui indipendenza si combatteva, al lontano Tennessee, patria del nostro Davy, resistere eroicamente e morire poi tutti, massacrati da 4000 soldati perfettamente armati, comandati dal dittatore spagnolo Santa Ana, è, fra tutte le battaglie d'America, la più celebre e la più suggestiva. Almeno oggi, perché, inizialmente gli storici si ricordano di Alamo solo in margine, una delle tante battaglie. La statura di quell'impari scontro e dei suoi eroi crebbe poi nel tempo perché giustamente, in questa battaglia, storici e anche retori, beninteso, videro il simbolo del grande cammino all'indipendenza, la fratellanza fra gli Stati, la difesa della libertà, lo spirito di frontiera e il valor militare, per di più (cosa che ha il suo peso) non inutile, nonostante tutti quei morti e la finale sconfitta, perché, mentre Santa Ana era impegnato contro i coraggiosi 185, le forze texane si organizzavano da un'altra parte e avrebbero ben presto vendicato i caduti di Fort Alamo. Tut-

to questo serve a spiegare la frequenza con cui Hollywood rievoca quei giorni e quelle battaglie (iniziò, nel 1915, nientedimeno D.W. Griffith) ma non serve a spiegare il grande successo del film di oggi, poiché valori nazionali e incassi cinematografici non hanno stretti rapporti di dipendenza, come dimostrano, largamente, i film italiani dedicati a Garibaldi. Si aggiunga che, al successo sul mercato interno, corrisponde quello all'estero, con 28 settimane a Londra, 12 a Parigi, 17 a Tokio, tanto per citare tre tipi di pubblico che l'uno per orgoglio isolano, l'altro per scetticismo francese e il terzo per tutta diversa formazione culturale, Davy Crockett non l'avevano certo mai sentito nominare. Vuol dire allora che questo successo, non è dovuto alla popolarità del tema e dell'eroe, ma è qualche cosa d'altro, alla sincerità con cui l'uno e l'altro sono raccontati sullo schermo. Cioè un rapporto così partecipe tra autore e storia e personaggi da giungere a ricreare una verità e una commozione in grado di conquistare d'assalto platee, al di qua e al di là degli oceani, ad est e ad ovest. E' proprio questa sincerità, questo « crederci » che fa de *La battaglia di Alamo* se non proprio un « bel » film, almeno un grande spettacolo cinematografico, di quelli che tengono per tre ore lo spettatore in silenzio, senza muovere né un risolino né una battuta di spirito anche quando fanno leva sulle convenzioni più usuali. Perché, di convenzione, ce n'è a piene mani: nella picaresca scena del « saloon », nei contrasti tra Davy Crockett e Barret Travis, nelle troppo sollecitate lacrime alla morte della moglie di Jim Bowie e in cento altre cose, in particolare nelle scenette famigliari, desunte con una certa faciloneria dal repertorio fordiano. Diremo di più: non c'è una sola situazione del repertorio « western » in genere, e fordiano in particolare, che sia assente da *The Alamo*. Ma John Wayne, cresciuto per tanti anni, quasi sessanta, e in statura anche, beninteso, tutti quei suoi due metri, alla scuola di Ford, in quel repertorio ci crede; lo ha recitato tante volte dinanzi alla macchina da presa che è diventato il suo credo e la sua vita, che si porta dietro anche quando passa dall'altra parte del mirino. Crede in tutti quei personaggi « muoio-contento-col-sorriso-sulle-labbra » che ha interpretato per tanti anni e poiché ci crede, lui e la sua buona fede muovono le montagne e riescono a farvi credere anche gli spettatori. Non solo in virtù della buona fede, tuttavia, ma anche di una invenzione iconografica e di un gusto compositivo di primissimo ordine che contribuiscono non poco a riscattare l'accennata ovvietà. Si veda in proposito l'eisensteniana avanzata, lugubre e solenne, delle truppe di Santa Ana o la morte, giusto al confine del dramma con il « grand guignol », dei tre colonnelli, o il finalissimo, con quella bambina coi boccoloni che sopravvive alla strage e che, pur poco concedendo al lieto fine, vale a sostituirne la spettacolarmente utilissima speranza. C'è, certamente, anche della roba in più, ma non tanta: qualche dialogo stantio al lampeggiar delle braci, un sentimentalismo che minaccia il sentimento, ma esce poi sconfitto, e un eccessivo girandolare di personaggi secondari, non tutti necessari. D'altra parte, sobrietà ed essenzialità non sono mai state caratteristiche di queste avventurose e corali e un po' retoriche rievocazioni.

Importante è che, con questi pregi e questi difetti, Alamo non ha suggerito ad alcun critico, per schizzinoso

che sia, l'idea di essere un film vecchio, eppure esso è lontano, da quello che, con scaffali ed etichette incollate troppo in fretta, è stato definito il nuovo cinema, mille miglia o più, quasi quante separavano il tennessiano Davy dalla diroccata chiesetta di Alamo dove venne a morire. La realtà è che non è la complicazione dei sentimenti a fare il buon cinema, — siamo arrivati a tal punto che Jerry Wald ha dichiarato: « James Joyce è uno scrittore nato per il cinema e *Ulisse* riuscirà un film più interessante di qualsiasi " western " » — ma la loro sincerità, capacità di mediarli allo spettatore. E quando sono grezzi, come accade in *The Alamo,* se non si fa proprio del buon cinema, ci si va abbastanza vicino. Allo stesso modo non è la ricchezza di espressione e la mobilità del volto a fare il grande attore. Tanto è vero che John Wayne, non il regista, l'altro, l'eroe spilungone, ha due espressioni sole: l'una gli serve per esprimere malinconia, dramma, preoccupazione, decisione, irritazione, coraggio, l'altra, vagamente maliziosa, gli serve per tutto il resto. E mentre Marlon Brando e Paul Newman e Franciosa, già stanno passando di moda, lui resta lì, incrollabile sul suo cavallo al vento del West che gli si infila nelle cento rughe e sui pochi capelli rimasti e batte sullo sguardo fiero e ostile (prima espressione) opposto a indiani e a cattivi, e sullo sguardo malizioso (seconda e ultima espressione) dedicato alla giovane scuola, all' « actor's studio » e ai parrucchini dei colleghi.

PAOLO VALMARANA

Viva l'Italia

R.: Roberto Rossellini - *s.*: Sergio Amidei, Antonio Petrucci, Carlo Alianello, Luigi Chiarini - *sc.*: S. Amidei, Diego Fabbri, A. Petrucci, R. Rossellini, Antonello Trombadori - *f.* (Eastmancolor): Luciano Trasatti - *m.*: Renzo Rossellini - *scg.*: Gepy Mariani - *c.*: Marcella De Marchis - *mo.*: Roberto Cinquini - *int.*: Renzo Ricci (Giuseppe Garibaldi), Paolo Stoppa (Nino Bixio), Franco Interlenghi (Giuseppe Bandi), Giovanna Ralli (Rosa), Tina Louise (la giornalista straniera), Gino Buzzanca (padre di Rosa), Vando Tress (Luigi Gusmaroli), Evar Maran (Francesco Montanari), Carlo Gazzabini (Giuseppe Sirtori), Remo De Angelis (Giuseppe Missori), Attilio Dottesio (Francesco Crispi), Franco Lantieri (Giuseppe La Farina), Amedeo Girard (Generale Landi), Marco Mariani (maggiore Sforza), Luigi Borghese (Ten. De Laurentiis), Armando Guarnieri (capitano D'Armi), Gerard Herter (il giornalista), Leonardo Botta (Menotti Garibaldi), Philip Harthuis (Dumas), Giuseppe Lo Presti (Litta-Modignani), Giovanni Petrucci (Fabrizio Plutino), Raimondo Croce (Francesco II), Sveva Caracciolo D'Aquara (regina Maria Sofia), Ugo D'Alessio (il segretario), Ignazio Balsamo (col. Pallavicino), Piero Braccialini (Giuseppe Mazzini), Vittorio Bottone (Vittorio Emanuele II), Nando Angelini (capitano Pietro Spangaro), Bruno Scipioni (ten. Adolfo Faconti), Renato Montalbano (capitano Annibale Lapini) - *p.*: Cineriz / Tempo Film / Galatea / Francinex - *o.*: Italia-Francia, 1961 - *d.*: Cineriz.

E', secondo una formula tipicamente rosselliniana, un film ad episodi, concepito più alla maniera di *Francesco* che di *Paisà* e *India,* e si basa sui principali « fatti » della spedizione dei Mille: la partenza da Quarto, la battaglia di Calatafimi, la presa di Palermo, lo sbarco in Sicilia, l'ingresso a Napoli, la battaglia del Volturno.

E' ancora avvertibile, qui, e con sufficiente evidenza, il particolare sentimento di Rossellini dei grandi avvenimenti corali, di importanza storica, e la capacità di riesprimerli, vivendoli intimamente, sentendoli al di dentro e ricreandoli nel tentativo di coglierne l'essenza e l'anima. « Da una posizione morale, ritrarne il mondo morale ». Così fu per Francesco. Così vuole che sia per Garibaldi.

Il primo assunto del regista è di spo-

gliare gli eventi della retorica. E' facile, di fronte al Risorgimento, cedere agli squilli delle trombe e agli impulsi del cuore. Pensate a Giuseppe Verdi che preso da indiscutibile entusiasmo patriottico scrive un inno nazionale che poi nessuno preferirà a quello di Mameli. Pensate alle figurine di Mino Maccari che si sciolgono in lacrime di commozione al passaggio della fanfara dei bersaglieri. Bisogna riportare tutto a un linguaggio dimesso, a una realtà più nuda, semplice e probabile, come se l'affrèsco da presentare fosse dipinto per la prima volta, e poiché la tavolozza di Rossellini non è, figurativamente, quella del grande pittore, ecco nascerne quadretti garibaldini alla Induno, ecco l'Eroe che inforca gli occhiali di metallo, che si prepara una spremuta di arancio o che si copre di una maglia di lana lagnandosi dei suoi reumatismi. La figura di Garibaldi esce come Rossellini la vuole: fatta di umanità e non ricalcata dai libri di storia. E' un uomo come gli altri, visto Eroe dagli italiani, ma che non si sente, intimamente, che uomo qualsiasi, fatto della stessa pasta degli altri, con le difficoltà che hanno tutti gli uomini, anche se chiamato dagli eventi a esprimere una passione che è di tutti, a guidare un popolo per circostanze eccezionali, quelle dei Dittatori alla Cincinnati, e poi pronto a tornare ad essere un cittadino comune, un contadino di Caprera.

Direi che, se si accetta questa chiave che Rossellini ci offre, e non possiamo che accettarla, il personaggio Garibaldi non delude. Il regista ha tutta la possibilità di plasmarlo nel corso del film, di rifinirlo — anche se volutamente senza raffinatezza — di chiaroscurarlo. Messa da parte la retorica, il personaggio Garibaldi riesce convincente ed avvince. E' un Garibaldi bonario, che solo a tratti sembra far uso della sua forza: nelle lettere e nei proclami, più che nei rapporti diretti con gli uomini. Forse un Garibaldi « immaginato » più che vero; la cui verità acquista, peraltro, una validità che è, anzitutto, poetica.

Non avviene lo stesso, nel film, per altri personaggi di celebrato nome, che si vedono troppo poco, che dicono poche parole, e queste tutte « storiche » per non apparire eccessivamente schematici. Per di più, talvolta il trucco non li asseconda, il dialogo non li avvantaggia: ed ecco l'assolutamente esangue Vittorio Emanuele II, il macchiettistico Bixio, il generico e banaluccio Menotti.

Il protagonista del film (impersonato, come Rossellini voleva, con forza più intima che esteriore, da Renzo Ricci) è senza dubbio penetrato. Il regista ha voluto e saputo darne un ritratto e fissarne un carattere. Ma Rossellini sembra così preoccupato dell'Eroe, della composizione del personaggio-base della vicenda, da far sospettare una sua qual certa noncuranza per le figure di immediato contorno. Gli piacciono, anche, gli sguardi spaziosi sui paesaggi che si offrono ai suoi occhi di viandante ancora una volta impegnato, come in *Paisà,* a risalire verso il Nord. Riesce a dare dimensioni logiche e giuste del protagonista, ed a vedere con apertura d'occhi e di idee, a volte con poesia, i luoghi e gli uomini che vi si inseriscono, particolarmente nei momenti guerreschi, che segue di preferenza col carrello ottico, il prediletto pancinor, ma gli sfuggono le dimensioni di mezzo, i campi medi dominati dai fedeli garibaldini, che sembra quasi trattare senza puntiglio.

Sono questi interessi diversi verso

il protagonista e verso il quadro generale, da un lato, che denotano partecipazione e sentimento, e verso le figure di contorno, che spesso diventano quasi irrilevanti e rivelano distrazione e trasandatezza, a procurare al film evidenti salti di tono. Per una intuizione giusta non mancano le occasioni lasciate andare e perdute. E se vi sono momenti in cui l'epopea garibaldina sembra rivista con freschezza, con novità, con riacquistata ingenuità, altrove senti il cedimento e quasi la noncuranza.

Mazzini è un altro cliché senza mordente. Dumas, poi, sarà colpa anche del costume, è addirittura ridicolo.

I risultati, per i personaggi di contorno, sono discontinui, e forse dipendono anche dall'abbigliamento e dal trucco. C'è del buono e del genuino in pari misura, ma il risultato negativo riguarda quasi sempre il personaggio « storico », « obbligato »; e qui mi pare che non si possa non ricordare l'avversione di Rossellini per tutto ciò che è « obbligato »: sia a completamento del quadro visivo, sia per necessità del racconto e del « nesso logico ». Sfuggono a questa categoria i personaggi, appena accennati ma vivi, di Rosa e Fabrizio (Giovanna Ralli e Gianni Petrucci), nell'episodio del passaggio dello stretto, il cui incontro non è « obbigato » perché « inventato ».

Per la rievocazione gli sceneggiatori si attengono alle più note testimonianze di tutta la letteratura garibaldina, dalle noterelle dell'Abba e del Bandi alle cronache dei « Garibaldini » del Dumas. Anche Blasetti — consigliato da Cecchi — per il suo *1860* aveva fatto ricorso all'Abba, ma la direzione in cui Rossellini si muove è tutt'altro che la stessa. Par quasi di avere dinanzi un Blasetti capovolto, noncurante come Rossellini sembra dell'esito formale e delle belle inquadrature, del clima epico e dei momenti commoventi: teso quasi volontariamente ad uno spettacolo illustrativo di destinazione popolare, a un risultato di cronaca minuta, a quadri quasi di intonazione oleografica. Sono « immagini di Epinal », ma Rossellini non sente diminuita, per questo, l'importanza del suo lavoro. Gli interessa più il « ritratto morale » che quello visivo. L'anima più della *species*. E in questo non possiamo non riconoscere la sua coerenza.

L'impostazione storica della rievocazione è chiaramente polemica: secondo *Viva l'Italia,* tutto — in quegli anni di risveglio e di riscossa — si deve alla sommossa popolare e a Garibaldi che ne fu interprete e guida. Niente è concesso ad altri nomi illustri del Risorgimento, e quanto a Cavour, è dipinto — per riferimenti verbali — più come rallentatore, e forse sabotatore, che quale tessitore della *Lunga calza verde*. Il riferimento al cortometraggio risorgimentale ideato da Zavattini, firmato da Gavioli (altri nomi ci sfuggono), e proiettato a Torino durante le manifestazioni di « Italia '61 », è qui obbligatorio.

Nei deliziosi disegni animati a colori della Incom (*La lunga calza verde*) tutto parrebbe dovuto a Cavour. La posizione di Rossellini di fronte alla interpretazione di certi avvenimenti e certi personaggi ha un sapore polemico che non possiamo non rilevare, anche se lasceremo il compito di valutarla allo storico. E' evidente che uomini di pensiero diverso poterono giovare alla liberazione d'Italia, secondo criteri e pensieri differenti, i quali, peraltro, mirano anzitutto ad uno scopo solo: quello che fu felicemente raggiunto. Anche l'attuale nostro « mi-

racolo » — se c'è e vogliamo riconoscerlo — è nato da divergenze di opinioni e da modi d'azione diversi: l'essenziale è che, per il bene di tutti, lo scopo non venga a mancare.

Cavour, peraltro, resta nel film l'ombra nera, l'avversario vero della spedizione. Si sente quasi simpatia per il generale borbonico che perde la battaglia di Calatafimi, rispetto per il maggiore che, forse, sarebbe riuscito a non farsi sopraffare, comprensione cavalleresca verso Francesco II che lascia Napoli in un quadro di disfacimento che è sulla corda del rimpianto. Ma Cavour pare proprio il vero nemico che nell'ombra attenta al destino d'Italia. Rossellini, uomo della « città aperta » e poeta della resistenza vede in lui il « governativo »: cioè il nemico della generosità e della prontezza, dell'avventura e, magari, dell'improvvisazione. Forse si tratta di un'antipatia istintiva, maturata alla luce di molti eventi, che sono più di oggi che di ieri.

L'opera, nell'insieme, con tutti i suoi alti e bassi, è tutt'altro che indegna. Si possono amare di più i quadri militari di Visconti in *Senso* (e il pensiero corre a Fattori, non ad Induno), o la baldanza — capace di una più viva presa immediata — di Blasetti in *1860*, ma il film non manca di certe intuizioni, sapori e sincerità tipiche della poetica rosselliniana: e non soltanto nella religiosità del quadro che preannuncia l'incontro di Teano, coi contadini immobili, nella campagna, come in chiesa, ma anche nel quadretto della impiumettata e sudata banda di paese che — durante l'avanzata — aspetta Garibaldi e i suoi soldati per render loro onore.

Se non raggiunge l'epico, qui, il regista non si discosta tuttavia dal vero. Si esprime e porge in termini dialettali: è ancor più dimesso, come la poesia vernacola di un poeta estemporaneo, di cui nessuno ricorderà più il nome, ma non per questo meno efficace.

La sua diventa pittura d'ambiente, bozzettistica, umile: ma non perciò incapace di tradurre una realtà che si sente in buona parte autentica.

MARIO VERDONE

Film usciti a Roma dal 1.-II al 31-V-1961

a cura di ROBERTO CHITI

Adamo ed Eva - v. *Adan y Eva.*
Adulterio difficile, Un - v. *The Facts of Life.*
Affare di una notte, L' - v. *L'affaire d'une nuit.*
Akiko.
Allegra compagnia.
Alles, kaputt ! - v. *Daleka cesta.*
Ambasciatrice, L' - v. *Die Botschafterin.*
Ambiziose, Le.
America di notte.
Anni folli, Gli - v. *Les années folles.*
Antinea, l'amante della città sepolta.
A porte chiuse.
Argonauti, Gli - v. I giganti della Tessaglia.
Assassino, L'.
Atlantide, continente perduto - v. *Atlantis, the Lost Continent.*
Avamposto dei disperati, L' - v. *Dokuritsu gurentai.*
Baldoria nei Caraibi - v. *Fiesta en el Caribe.*
Banda del terrore, La - v. *Die bande des schreckens.*
Bara del dottor Sangue, La - v. *Doctor Blood's Coffin.*
Battaglia di Alamo, La - v. *The Alamo.*
Battaglia di spie - v. *Circle of Deception.*
Battaglie sui mari (1940-1945).
Boomerang - Anche i giovani uccidono - v. *Bumerang.*
Buio in cima alle scale, Il - *The Dark at the Top of the Stairs.*
Café Europa - v. *G. I. Blues.*
Carovana dei coraggiosi, La - v. *The Fiercest Heart.*
Che gioia vivere !
Cimarron - v. *Cimarron.*
Cinque ore in contanti (Five Golden Hours).
Conquistatore d'Oriente, Il.
Costantino il grande (In hoc signo vinces).
Delitto in 4a dimensione - v. *4-D Man.*
Desiderio nella polvere - v. *Desire in the Dust.*
Dilemma del dottore, Il - v. *The Doctor's Dilemma.*
Eroe del nostro tempo, Un.
Espresso Bongo - v. *Expresso Bongo.*
Ester e il re (Esther and the King).
Fantasmi a Roma.
Ferragosto in bikini.
Figlio di Giuda, Il - v. *Elmer Gantry.*
Giganti della Tessaglia, I (Gli argonauti).
Giovani cannibali, I - v. *All the Fine Young Cannibals.*
Giungla di cemento - v. *The Criminal.*
Goliath contro i giganti.
Grande esperienza, La - v. *The Crowning Experience.*
Inchiesta dell'ispettore Morgan, L' - v. *The Blind Date.*
Inferno della stratosfera - v. *Battle in Outer Space.*
Meticcia di fuoco, La - v. *Apache Woman.*
Mondo nella mia tasca, Il - v. *An einem freitag um halb Zwölf.*
Morsa, La - v. *The Full Treatment.*
Nono cerchio, Il - v. *Deveti krug.*
Notti di terrore - v. *The Devil Bat.*
Professione della signora Warren, La - v. *Frau Warrens Gewerbe.*
Ragazza d'Amburgo, La - v. *La fille de Hambourg.*
Ragazza per un'ora - v. *Girl of the Night.*
Ragazzo tuttofare - v. *The Bellboy.*
Revak, lo schiavo di Cartagine - v. *The Barbarians.*
Sfasati, Gli - v. *The Entertainer.*
Signora dal cagnolino, La - v. *Dama s sobatchkoi.*
Sindacato del crimine, Il - v. *L'ennemi dans l'hombre.*
Si spogli... dottore ! - v. *Doctor in Love.*
Tanoshimi - E' bello amare - v. *Cry for Happy.*
Valle dei Mohicani, La - v. *Comanche Station.*
Venere in visone - v. *Butterfield 8.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *m.* = musica; *scg.* = scenografia *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.
I giudizi sono stati redatti da Ernesto G. Laura e da Tino Ranieri.

ADAN Y EVA (Adamo ed Eva) — **r.** e **sc.**: Alberto Gout - **s.**: Alberto Gout dalla Genesi - **f.** (Eastmancolor): Alex Phillips - **m.**: Gustavo Cesar Carrion - **scg.**: Manuel Fontanals - **mo.**: Jorge Bustos - **int.**: Carlos Baena (Adamo), Christiane Martel (Eva) - **p.**: Alberto Gout per la Constelacion - Francisco Olivos del Valle - **o.**: Messico, 1955 - **d.**: regionale.

AFFAIRE D'UNE NUIT, L' (L'affare di una notte) — **r.**: Henri Verneuil - **s.**: dal romanzo di Alain Moury - **sc.** e **dial.**: Jean Aurenche, Henri Jeanson - **f.**: Robert Le Febvre - **m.**: Martial Solal - **scg.**: Robert Clavel - **mo.**: Léonid Azar - **int.**: Pascale Petit (Christine), Roger Hanin (Michel Férreol), Pierre Mondy (Antoine Fiesco) - **p.**: Christine Gouze-Rénal per la Progefi - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: C.C.E.

AKIKO — **r.**: Luigi Filippo D'Amico - **s.**: Giuseppe Mangione - **sc.**: Luigi F. D'Amico, Ugo Guerra, Gaspare Cataldo - **f.**: Alfio Contini - **m.**: Teo Usuelli - **scg.**: Carlo Egidi - **int.**: Akiko Wakabayashi (Akiko), Pierre Brice (Duilio), Marisa Merlini (Ottavia Colasanto), Memmo Carotenuto (Armando Pifferi), Vicky Ludovisi (Anita Colasanto), Valeria Fabrizi (Tosca), Andrea Checchi (Egisto), Marcello Paolini (Serse Colasanto), Paolo Ferrari (Terzo Braccio), Paolo Panelli (Felice), Carlo Taranto - **p.**: Lorenzo Pegoraro per la Lux-Peg - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Lux.

ALAMO, The (La battaglia di Alamo) di John Wayne.
Vedere recensione di Paolo Valmarana e dati in questo numero.

ALLEGRA COMPAGNIA — Programma composto da 14 cortometraggi di disegni animati in Technicolor — **r.**: Dave Tendlar, Seymour Kneiter, I. Sparber, David Hudley - **Film**: L'allegra compagnia; Il grande flagello; Il grande circo; Gasparino va a Hollywood; Allegretto molto mosso; La compiuta di Schubert, Braccio di ferro missile; Il bravo ometto delle nevi; E' nata una stella; L'elefante raffreddato; Olivia la superstiziosa; Miss Porchetto; La casa stregata; Dino il dinosauro - **p.**: Paramount - **o.**: U.S.A. dal 1955 al 1958 - **d.**: Paramount.

ALL THE FINE YOUNG CANNIBALS (I giovani cannibali) — **r.**: Michael Anderson - **s.**: dal romanzo « The Bixby Girls » di Rosamond Marshall - **sc.**: Robert Thom - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): William H. Daniels - **m.**: Jeff Alexander - **scg.**: George W. Davis, Edward Carfagno - **mo.**: John McSweeney, jr. - **int.**: Robert Wagner (Chad Bixby), Natalie Wood (Salomé), Susan Kohner (Catherine), George Hamilton (Tony), Pearl Bailey (Ruby Jones), Jack Mullaney (Putney Tinker), Onslow Stevens (Joshua Davis), Anne Seymour (signora Bixby), Virginia Gregg (Ada Davis), Mabel Albertson (signora McDowall), Louise Beavers (Rose) - **p.**: Pandro S. Berman e Kathryn Hereford per la Avon - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

AMBIZIOSE, Le — **r.**: Tony Amendola - **s.**: da un'idea di Aldo Barni - **sc.**: A. Barni, Nicola Manzari, Carlo Veo, Guido Leoni, Tony Amendola - **f.**: Giuseppe Aquari - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Giuseppe Ranieri - **mo.**: Mario Serandrei, Gabriele Varriale - **int.**: Marisa Merlini (Letizia, madre di Miss Lazio), Memmo Carotenuto (il maresciallo), Raffaele Pisu (Nando, fidanzato di Miss Lazio), Anna Ranalli (Rossana, Miss Lazio), Dominique Boschero (Vanda, Miss Lombardia), Arianna Arden (Bettina, Miss Umbria), Paola Falchi (Gina, Miss Emilia), Gaby Farinon (Marina, Miss Toscana), Aroldo Tieri (il produttore), Ave Ninchi (Ines, madre di Miss Emilia), Carlo Romano (il presidente della giuria), Carlo Giuffré (Edoardo l'arrivista), Mario Valdemarin (Federici, l'inviato speciale), Giuseppe Porelli (conte Titta), Franco Scandurra (Conti il

pubblicitario), Enrico Luzi (Ulderico l'aiuto concierge), Mara Landi (Giovanna, madre di Miss Umbria), Clara Bindi (Carolina), Tiberio Murgia (L'appuntato), Vincenzo Talarico (L'organizzatore), Linda Sini (la pittrice), Pina Gallini (la zia del presidente), Tino Scotti (comm. Bertolazzi), Raimondo Vianello (l'attore) - **p.**: Giorgio Moser per la Produttori Associati Internazionali - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Globe Film International.

AMERICA DI NOTTE — **r.** e **s.**: G. M. Scotese - **sc.**: G. M. Scotese, Ernesto Guida - **f.** (Eastmancolor): Massimo Dallamano, Rino Filippini - **m.**: Marcello Giombi - **scg.**: Antonio Visone - **mo.**: Roberto Cinquini - **p.**: Angelo Faccenna, G. M. Scotese, Alberto Kanetti, Ilio Ulivi, J. Korda, Aldo Silvano, D'An Fran, F. J. Aicardi, René Thévenet - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

AN EINEM FREITAG UM HALB ZWOLF (Il mondo nella mia tasca) — **r.**: Alvin Rakoff - **s.**: dal romanzo « The World in My Pocket » (ed. ital.: « Il mondo nella tasca », ed. Mondadori) di James Hadley Chase - **sc.**: Frank Harvey - **f.**: Vaclav Vich - **m.**: Claude Bolling - **mo.**: Alice Ludwig-Rasch - **int.**: Rod Steiger (Frank Morgan), Nadja Tiller (Ginny), Jean Servais (Gypo), Peter Van Eyck (Bleck), Ian Bannen (Kitson), Marisa Merlini (signora Mandini), Memmo Carotenuto (signor Mandini), Carlo Giustini (Pierre), Edoardo Nevola (Carlo Mandini) - **p.**: Corona Film, Monaco-Criterium Film, Parigi e Erredi-Panta Film, Roma - **o.**: Germania Occid.-Francia e Italia, 1960 - **d.**: regionale.

ANNÉES FOLLES, Les (Gli anni folli) — **r.**: Mirea Alexandresco e Henri Torrent - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di Guido Cincotti a pag. 50 *e dati a pag.* 57 *nel n.* 8-9, *agosto-settembre* 1960 *(Venezia* 1960*).*

ANTINEA, L'AMANTE DELLA CITTA' SEPOLTA — **r.**: S. Masini - **supervis.**: Edgar G. Ulmer - **f.** (Technirama, Eastmancolor): Enzo Serafin - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Piero Filippone - **c.**: Vittorio Rossi - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Haya Harareet (Antinea), Amedeo Nazzari (Sceicco), Giulia Rubini (Zinah), Jean-Louis Trintignant (Pierre), Georges Rivière (John), Rad Fulton (Robert), Gabriele Tinti (Max), Gian Maria Volonté (Tarath), Ignazio Dolce (guardia scelta) - **p.**: Titanus - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Titanus.

APACHE WOMAN (La meticcia di fuoco) — **r.**: Roger Corman - **s.** e **sc.**: Lou Rusoff - **dial.**: Barbara Boherer - **f.** (Eastmancolor): Floyd Crosby - **m.**: Ronald Stein - **scg.**: Harold Rief - **c.**: George Erington - **mo.**: Ronald Sinclair - **int.**: Lloyd Bridges (Rex Moffet), Joan Taylor (Anne), Lance Fuller (Armand), Morgan Jones (Macy), Paul Birch (sceriffo), Lou Place (Carrom Bentley), Chester Conklin (Mooney), Paul Dubov, Jonathan Haze, Gene Marlowe, Dick Miller, Jean Howell - **p.**: Roger Corman per la Golden State - **o.**: U.S.A., 1955 - **d.**: regionale.

A PORTE CHIUSE — **r.**: Dino Risi - **s.**: Fabio Carpi, Dino Risi - **sc.**: Marcello Coscia, Dino Di Palma, Sandro Continenza - **f.**: Mario Montuori - **scg.**: Piero Filipponi - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Anita Ekberg (Olga Dubovitch), Claudio Gora (presidente tribunale), Ettore Manni (il marinaio), Fred Clark (il Procuratore Generale Xotis), Alberto Talegalli (Poseyon, capo della giuria), Mario Scaccia (Manning, l'albergatore), Gianni Bonagura (avvocato difensore), Hélène Rémy (la cameriera Marietta), Béatrice Altariba (la sposina), Leonardo Porzio (Kinalis, lo sposino), Agostino Salvietti (Polydette il cancelliere), Vittorio Caprioli (il commissario), Gianpietro Littera (il gendarme) - **p.**: Mario Cecchi Gori per la Fair Film-Rire Cinematografica-Società Generale Cinematografica - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Cineriz.

ASSASSINO, L' — **r.**: Elio Petri.

Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

ATLANTIS, THE LOST CONTINENT (Atlantide, continente perduto) — **r.**: George Pal - **s.**: dal romanzo di sir Gerald Hargreaves - **sc.**: Daniel Mainwaring - **f.** (Metrocolor): Harold E. Wellman - **scg.**: George W. Davis, William

Ferrari - **mo.**: Ben Lewis - **int.**: Anthony Hall (Demetrio), Joyce Taylor (Antinea), John Dall, Bill Smith, Edward Platt, Frank de Kova, Barry Kroeger, Wolfe Barzell, Jay Novello - **p.**: George Pal per la Galaxy-M.G.M. - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

BANDE DES SCHRECKENS, Die (La banda del terrore) — **r.**: Harald Reinl - **s.**: dal romanzo « Occhio per occhio » di Edgar Wallace - **sc.**: Joachim Bartsch e Wolfgang Schnitzler - **f.**: Albert Benitz - **m.**: Heinz Funk - **scg.**: Erik Aaes e Rudolf Remp - **mo.**: Margot Jahn - **int.**: Joachim Fuchsberger (ispettore Long), Karin Dor (Nora Sanders), Otto Collin (Clay Shelton), Fritz Rasp (sir Godley Long, padre dell'ispettore), Elizabeth Flickenschildt (Alicia Revelstock), Karl Georg Saebisch (banchiere Monkford), Ulric Beiger (avv. Henry), Eddi Arent (Edwards, fotografo squadra omicidi), E. F. Fürbringer (sir Archibald, capo di Scotland Yard), Dieter Eppler (Claude Crayley), Karin Kernke (l'albergatrice Ruth), Günther Hauer, Alf Marholm - **p.**: Helmut Beck per la Rialto - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: Atlantis.

BARBARIANS, The (Revak, lo schiavo di Cartagine) — **r.**: Rudolph Maté - **s.**: dal romanzo di F. Van Wick Mason - **sc.**: John Lee Mahin, Martin Rackin - **f.** (Technicolor stampato in Eastmancolor): Carl Guthrie - **m.**: Franco Ferrara - **scg.**: Franco Lolli - **mo.**: Gene Ruggiero - **c.**: Mario Giorsi - **int.**: Jack Palance (Revak), Austin Willis, Milly Vitale, Guy Rolfe, Richard Wyler, Deirdre Sullivan, Joseph Cuby, John Alderson, George Ehzang, Melody O'Brien, Richard Watson - **p.**: John Lee Mahin-Martin Rackin per la Mahin-Rackin Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: regionale.

BATTAGLIE SUI MARI (1940-1945) — **r.**: Roberto L. Savarese - **s., sc.** e **comm.**: Alberto Albani Barbieri - **f.**: operatori varî sui fronti di guerra - **m.**: Carlo Rustichelli - **mo.**: Enzo Alfonsi e Bruno Mattei - **p.**: Eos Film - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: regionale.

BATTLE IN OUTER SPACE (Inferno nella stratosfera) — **r.**: Inoshiro Honda - **s.**: da un racconto di Jotaro Okami - **sc.**: Shinichi Sezikawa - **f.** (Tohoscope, Eastmancolor): Hasime Koizumi - **m.**: Akira Ifukube - **e. s.**: Eiji Tsuburaya - **scg.**: Teruaki Ando - **int.**: Ryo Ikebe, Kyoko Anzai, Leonard Stanford, Harold Conway, George Whyman, Elise Richter, Minoru Takada, Koreya Senda - **p.**: Tomoyuki Tanaka per la Toho - **o.**: Giappone, 1959 - **d.**: Columbia-Ceiad.

BELLBOY, The (Ragazzo tuttofare) — **r., s.** e **sc.**: Jerry Lewis - **f.**: Haskell Boggs - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Hal Pereira, Henry Bumstead - **mo.**: Stanley Johnson - **int.**: Jerry Lewis (Stanley), Alex Gerry (direttore), Bob Clayton (capo dei fattorini), Herkie Styles, Sonny Sands, Eddie Shaeffer, David Landfield (fattorini), Bill Richmond (« Stan Laurel »), Milton Berle, Cary Middlecoff, The Novelites - **p.**: Jerry Lewis e Ernest D. Glucksman per la Jerry Lewis Productions - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Paramount.

Che Jerry Lewis dovesse arrivare al « suo » film, era più o meno implicito in tutta l'attività del giovane attor comico dopo la separazione dal « partner » Dean Martin: si pensi a The Delicate Delinquent, *film pochissimo comico in cui Lewis cercava una sua « cifra » drammatica o almeno lontana dai lazzi precedenti. In questo senso, le sue esperienze di produttore in proprio, così diverse l'una dall'altra, hanno costituito degli « assaggi » verso una formula su cui Lewis intendeva assestarsi. Ora ecco* The Bellboy, *sintesi delle ambizioni del comico: un film che voleva essere « d'autore », frutto d'una personalità singolare, e di cui infatti egli ha voluto firmare produzione, regia, soggetto e sceneggiatura nonché essere protagonista e, se si vuole, unico personaggio. Il risultato è tuttavia a tal punto squallido e deludente da far rimpiangere il meno noto e forse più modesto attore dei primi anni, che, pur nei soggetti di serie, sapeva farsi apprezzare per una comicità che era, allora sì, originale e penetrante in virtù dei suoi agganci realistici.* The Bellboy *non è privo di idee; si proponeva, evidentemente, di tracciare un ritratto ambientale, e quindi di fare della satira, d'un grande albergo di lusso visto con gli occhi dell'ultimo degli inservienti, un « ragazzo tuttofare ». Si può giurare che Lewis aveva presente Tati, dato che il film procede non solo senza soggetto, a piccole scenette, a figurine appena abbozzate, ma anche che il protagonista, come in Tati, più che un personaggio compiuto è un ele-*

mento di collegamento, un « testimone ». Senonché per fare un film alla Tati ci vuole una capacità di osservazione non comune, mentre le scenette e le battute del film di Lewis sanno di trito avanspettacolo e di certo cinema comico americano di seconda categoria. Non manca qualche « gag » di gusto surreale, come quelle imperniate su Stan Laurel (impersonato da un discreto Bill Richmond), e una sequenza realmente divertente, quella in cui Lewis si autoparodia, presentandosi come l'autentico « divo » Jerry Levis. Questo film mancato registra una grave crisi in un comico che ha senza dubbio del talento: la lezione dovrebbe servirgli per ritrovare la guida d'un Frank Tashlin o di un altro regista che lo sappia imbrigliare ed utilizzare con intelligenza. (E.G.L.).

BLIND DATE, The (L'inchiesta dell'ispettore Morgan) — **r.**: Joseph Losey - **s.**: da un romanzo di Leigh Howard - **sc.**: Ben Barzman, Millard Lampell - **f.**: Christopher Challis - **m.**: Richard Bennett - **scg.**: Edward Carrick - **mo.**: Reginald Mills - **int.**: Hardy Krüger (Jan Van Rooyen), Stanley Baker (ispett. Morgan), Micheline Presle (Jacqueline Cousteau), Robert Flemyng (sir Brian Lewis), Gordon Jackson (serg. di polizia), John Van Eyssen (Westover), Jack MacGowran (portalettere), George Roubicek (funzionario di polizia), Redmond Phillips (medico legale), Lee Montague (serg. Farrow) - **p.**: David Deutsch per la Independent Artists / Julian Wintle-Leslie Parkyn Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: Paramount.

Tre anni di attesa per vedere in Italia Blind Date, *uno dei film britannici di un regista non dimenticato, Joseph Losey (*Lawless, The Boy with Green Hair *ecc.). E' un ritorno serio mascherato da storia poliziesca. Come nelle maggiori occasioni il giallo nobile non fallisce lo scopo perché rivela la sua facoltà insostituibile e funzionale di « scoperchiare le case » e guardarci dentro là dove nessun altro espediente romanzesco vi riuscirebbe con altrettanta efficacia. Il fatto volgare dell'indagine diventa così una inquisizione totale, una smania di conoscenza: butta all'aria ogni genere di stracci e coinvolge la personalità dell'ucciso, dell'indiziato e dell'investigatore insieme (Losey in* Blind Date *scopre di pari passo il giovane pittore sospetto di assassinio, Hardy Krüger, e il rozzo ufficiale di polizia, Stanley Baker). Allo stesso sensibile controllo vengono sottoposti i dati di ambiente, una « bohème » grondante e sapiente, vagamente imborghesita, in cui il personaggio di Micheline Presle riveduto in* flashback *si disegna con accorta progressione.* Blind Date *accetta il decadentismo tra i suoi mezzi più espliciti e ne fa addirittura un simbolo e un indizio narrativo: legamento perfetto fra meccanismo d'azione e studio di psicologie. Il tipo dei quadri alle pareti, la decorazione delle stanze, il peso della luce fotografica, tutte queste impalpabili informazioni pratiche assumono nell'inchiesta di Losey una proprietà insolita, alla quale aderisce l'opera intelligente degli attori. Krüger, almeno per quanto conosciamo in Italia della sua attività, è al massimo. La Presle, ottobrina, un dipinto non privo di sensualità. All'ispettore Stanley Baker vanno comunque le maggiori attenzioni del regista; lenta e decisa riflessione, affaticato senso di giustizia, ruvida ripulsa critica. Si potrebbe pensare alla tanto discussa componente brechtiana in Losey. Certo al poliziotto Morgan non è estranea del tutto la breve nota autobiografica di Brecht, « ... da sempre — preparato con tutti i sacramenti. — Di giornali. E di tabacco. E di cognac. — Diffidente e pigro e contento alla fine ».* (T.R.).

BOTSCHAFTERIN, Die (L'ambasciatrice) — **r.**: Harald Braun - **s.**: da un romanzo di Hans Wolfgang - **sc.**: Rolf Thiele, Harald Braun - **f.**: Friedl Behn-Grund - **m.**: Werner Eisbrenner - **scg.**: Fritz Maurischat, Hermann Warm - **mo.**: Cas van den Berg - **int.**: Nadja Tiller (Helen Cuttler), Hansjörg Felmy (Jan Möller), James Robertson Justice (Morrison), Irene von Meyendorff, Günther Schramm, Harald Maresch, Wilhelm Borchert, Brigitte Rau, Hans Leibelt, Eva Pflug, Hans Paetsch, Heinz Spitzner, Martin Berliner, Walter Tarrach, Ilse Trautschold, Ingeborg Wellmann, Joseph Offenbach, Käte Alving - **p.**: Filmaufbau - **o.**: Germania Occid., 1960 - **d.**: Atlantis.

BUMERANG (Boomerang - Anche i giovani uccidono) — **r.**: Alfred Weidenmann - **s.**: da un romanzo di Igor Sentjurc - **sc.**: Herbert Reinecker - **f.**: Kurt Hasse - **m.**: Hans Martin Majewski - **scg.**: Wolf Englert, Ernst Richter - **mo.**: Lilian Seng - **int.**: Hardy Krüger, Martin Held, Ingrid van Bergen, Mario Adorf, Horst Frank, Peer Schmidt, Cordula Trantow, Ernst Waldow, Lu

Säuberlich, Wega Jahnke, Marie Luise Nagel, Kurt Pratsch-Kaufmann - **p.**: Roxy - **o.**: Germania Occid., 1959 - **d.**: regionale.

BUTTERFIELD 8 (Venere in visone) — **r.**: Daniel Mann - **s.**: dal romanzo di John O'Hara - **sc.**: Charles Schnee, John Michael Hayes - **f.** (Cinemascope, Metrocolor): Joseph Ruttenberg, Charles Harten - **m.**: Bronislau Kaper - **scg.**: George W. Davis, Urie McCleary - **mo.**: Ralph E. Winters - **int.**: Elizabeth Taylor (Gloria Wandrous), Laurence Harvey (Weston Liggett), Eddie Fisher (Steve Carpenter), Dina Merrill (Emily Liggett), Mildred Dunnock (signora Wandrous), Betty Field (signora Fanny Thurber), Jeffrey Lynn (Bingham Smith), Kay Medford (Happy), Susan Oliver (Norma), George Voskovec (dott. Tredman), Carmen Mathews (signora Jescott), Virginia Downing (signora Clerk), Whitfield Connor (Anderson) - **p.**: Pandro S. Berman per la M.G.M. / Afton-Linebrook - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: M.G.M.

Prodotto della « prosperity » di Coolidge e della crisi di Hoover, questa prima ragazza-squillo della narrativa statunitense (1934). *E non si tratta d'invenzione letteraria, poiché il fatto è stato desunto dallo scrittore John O'Hara direttamente da un episodio di cronaca nera accaduto a New York nel* 1931. *Naturalmente il film, invocando i diritti della polizia e implicitamente quelli della cassetta, ha spostato, cancellato e ricucito con filo più romantico le tristi occasioni del romanzo. La « squillo » Elizabeth Taylor è tale non per mestiere ma per una crisi personale aggravata da turbe psichiche. Incontra l'amore e beninteso è un amore impossibile. Come prescrivevano Hays e Breen, la peccatrice cinematografica non può redimersi che con la morte. Perciò Liz muore e gli affaristi sentimentali che la frequentavano fanno ritorno alle proprie mogli.* Butterfield 8 *è molto « old fashion », è Hollywood purgata. L'eleganza è solo lusso, la drammaticità è solo commozione. L'apparente spregiudicatezza tocca talora il dialogo, non mai gli avvenimenti. Un film da prendersi con calma e senza curiosità, così come l'hanno preso per primi il regista Daniel Mann e gli interpreti principali.* (T.R.).

CHE GIOIA VIVERE! — **r.**: René Clement.
Vedere giudizio e dati nel prossimo numero (Cannes 1961*).*

CIMARRON (Cimarron) — **r.**: Anthony Mann.
Vedere recensione di T. Ranieri e dati nel prossimo numero.

CINQUE ORE IN CONTANTI / FIVE GOLDEN HOURS — **r.**: Mario Zampi - **s.** e **sc.**: Hans Wilhelm, Sergio Jacquier - **f.**: Fulvio Testi, Christopher Challis - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Franco Fontana-Arnaldi, Ivan King - **mo.**: Alberto Gallitti e Bill Lewthwaite - **int.**: Ernie Kovacs (Aldo Bondi), Cyd Charisse (Sandra), George Sanders (Bing), Kay Hammond (Marta), Clelia Matania (Rosalia), Vittorio Caprioli (Gabriele), Franco Coop (frate Geronimo), Arnoldo Foà (Enrico), Riccardo Garrone (Alfredo), Aldo Silvani (padre superiore), Francesco Mulé (Cesare), Franco Volpi (Raffaele), John Le Mesurier (direttore clinica), Maya Fabio, Avice Landone - **p.**: Fabio Jegher. M. Zampi per la Avers / Anglofilm - **o.**: Italia-Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Warner Bros.

CIRCLE OF DECEPTION (Battaglia di spie) — **r.**: Jack Lee - **s.**: da un romanzo di Alec Waugh - **sc.**: Nigel Balchin - **f.** (Cinemascope): Gordon Dines - **m.**: Clifton Parker - **scg.**: J. Elder Wills, Maurice Pelling - **mo.**: Gordon Pilkington - **int.**: Bradford Dillman (Paul Raine), Harry Andrews (capitan Rawson), Suzy Parker (Lucy Bowen), Robert Stephens (capitano Stein), John Welsh (magg. Taylor), Paul Rogers (magg. Spence), Duncan Lamont (Ballard), Michael Ripper (Chauvel), A. J. Brown (Frank Bowen), Martin Boddey (Henry Crow), Charles Lloyd Pack (Ayres), Ronald Allen (Abelson), Jacques Cey (curato), André Charise (Lohman), Jean Brian (assistente di Lohman), Meier Tzelniker (barman), John Dearth (capitano Ormrod), Norman Coburn (Carter), Basil Beale (Price), Jean Harvey (F.A.N.Y.), Mickey Wood (istruttore), Frank Forsyth (socio del club) - **p.**: T. H. Morahan per la 20th Century Fox - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

COMANCHE STATION (La valle dei Mohicani) — **r.**: Budd Boetticher - **s.** e **sc.**: Burt Kennedy - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor stampato in Technicolor): Charles Lawton, jr. - **m.**: Mischa Bakaleinikoff - **scg.**: Carl Anderson -

mo.: Edwin Bryant - **int.**: Randolph Scott (Jefferson Cody), Nancy Gates (signora Lowe), Claude Akins (Ben Lane), Skip Homeier (Frank), Richard Rust (Dobie), Rand Brooks, Dyke Johnson, Foster Hood, Joe Molina, Vince St. Cyr, P. Holland - **p.**: Budd Boetticher per la Ranown - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Euro.

CONQUISTATORE D'ORIENTE, Il — **r.** e **s.**: Tanio Boccia - **sc.**: Mario Moroni, Gianni Mauro - **f.** (Dyaliscope, Ferraniacolor): Luciano Trasatti (interni) e Vincenzo Seratrice (esterni) - **m.**: Giovanni Fassino - **scg.**: Piero Filipponi - **c.**: Adriana Berselli - **mo.**: Mario Sansoni - **int.**: Gianna Maria Canale, Rik Battaglia, Irene Tunc, Fosco Giachetti, Paul Muller, Tatiana Farnese, Giulio Donnini, Edda Ferronau, Attilio Torelli, Aldo Pini, Riccardo Ferri, Miriam Cordella, Riccardo Montalbano, Franco Balducci - **p.**: Michelangelo Ciafré e Nino Misiano per la Tabos Film - Euro Cinematografiche Associate - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Filmar.

COSTANTINO IL GRANDE (In hoc signo vinces) — **r.**: Lionello De Felice - **s.**: Fulvio Palmieri, Ennio De Concini, F. Rossetti, Guglielmo Santangelo - **sc.**: E. De Concini, L. De Felice, F. Rossetti, G. Santangelo, E. Guidi - **superv. dialoghi**: Diego Fabbri - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Massimo Dallamano - **m.**: Mario Nascimbene - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Giancarlo Bartolini-Salimbeni - **mo.**: Mario Serandrei e Gabriele Varriale - **int.**: Cornel Wilde (Costantino), Belinda Lee (Fausta), Massimo Serato (Massenzio), Elisa Cegani (Elena), Fausto Tozzi (Adriano), Christine Kaufmann, Carlo Ninchi, Tino Carraro, Vittorio Sanipoli, Nando Gazzolo, Franco Fantasia, Nando Tamberlani, Annibale Ninchi, Loris Gizzi, Enrico Glori, Jole Mauro, Renato Terra, Lia Angeleri - **p.**: Jonia Film - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: regionale.

CRIMINAL, The (Giungla di cemento) — **r.**: Joseph Losey - **s.**: Jimmy Sangster - **sc.**: Alun Owen - **f.**: Robert Krasker - **m.**: Johnny Dankworth - **scg.**: Scott MacGregor - **mo.**: Reginald Mills - **int.**: Stanley Baker (Johnny Bannion), Sam Wanamaker (Mike Carter), Margit Saad (Suzanne), Patrick Magee (Barrows), Noel Willman (governat. Prigioni), Gregoire Aslan (Frank Saffron), Jill Bennett (Maggie), Kenneth J. Warren (Clobber), Nigel Green (Ted), Kenneth Cope (Kelly), Patrick Wymark (Sol), Jack Rodney (scout), John Molloy (Snipe), Brian Phelan (Pauly Larkin), Murray Melvin (Antlers), John Van Eyssen (Formby), Laurence Naismith (Town), Rupert Davies (Edwards), Tom Bell (Flynn), Neil McCarthy (O'Hara) - **p.**: Jack Greenwood, J. P. O'Connolly per la Merton Park Studios - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Rank.

CROWNING EXPERIENCE, The (La grande esperienza) — **r.**: Rickard Tegström - **s.** e **sc.**: Alan Thornhill - **f.** (Technicolor): Rickard Tegström - **m.**: Paul Dunlap - **canzoni**: Will Reed, George Fraser - **mo.**: Rickard Tegström - **int.**: Muriel Smith (Emma Tremaine), Ann Buckles (Sarah Miller Spriggs), Louis Byles (Charlie Winter), Phyllis Konstam Austin (signora Spriggs), Anna Marie McCurdy (Julie), Vernon Slaughter (Dan), Harold Sack (poliziotto), William Pawley jr. (Spriggs), Robert Anderson (Blaney), Cecil Broadhurst (George Kitson), Marcy Jones - **p.**: Moral Re-Armament - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: regionale.

CRY FOR HAPPY (Tanoshimi - E' bello amare) — **r.**: George Marshall - **s.**: da un romanzo di George Campbell - **sc.**: Irving Brecher - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Burnett Guffey - **m.**: George Duning - **scg.**: Walter Holscher - **mo.**: Chester Schaeffer - **int.**: Glenn Ford (Andy Ciphers), Donald O'Connor (Murray Prince), Miiko Taka (Chiyoko), James Shigeta (Suzuki), Myoshi Umeki (Harue), Michi Kobi (Hanakichi), Howard St. John (ammiraglio Bennett), Joe Flynn (McIntosh), Chet Douglas (Lank), Tsusuko Kobayashi (Koyuki), Harriet E. MacGibbon (signora Bennett), Robert Kino (Endo), Bob Akazaki (Izumi), Harlan Warde (cappellano), Nancy Kovack (miss Cameron), Ted Knight (ten. Glick), Bill Quinn (Lyman), Chiyo Nakasone (Keiko) - **p.**: William Goetz per la Columbia - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Columbia-Ceiad.

DALEKA CESTA (Alles, kaputt!) — **r.:** Alfred Radok.
Vedere recensione di E. G. Laura e dati nel prossimo numero.

DAMA S SOBATCHKOI (La signora dal cagnolino) — **r.:** Jossif Kheifits - **d.:** Dino De Laurentiis.
Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 35 *e dati a pag.* 42 *nel n.* 5-6, *maggio-giugno* 1960 *(Cannes* 1960*).*

DARK AT THE TOP OF THE STAIRS, The (Il buio in cima alle scale) — **r.:** Delbert Mann - **s.:** dal lavoro teatrale di William Inge - **sc.:** Harriet Frank, jr. e Irving Ravetch - **f.** (Technicolor): Harry Stradling, sr. - **m.:** Max Steiner - **scg.:** Leo K. Kuter - **c.:** Marjorie Best - **mo.:** Folmar Blangsted - **int.:** Robert Preston (Rubin), Dorothy McGuire (Cora), Eve Arden (Lottie), Angela Lansbury (Mavis), Shirley Knight (Reenie), Frank Overton (Morris), Robert Eyer (Sonny), Penney Parker (Flirt), Lee Kinsolving (Sammy), Ken Lynch (Harry Ralston) - **p.:** Michael Garrison per la Warner Bros. / M. Garrison Production - **o.:** U.S.A., 1960 - **d.:** Warner Bros.

L'autore di Picnic *e di* Bus Stop *non ritrova in* The Dark at the Top of the Stairs *la stessa felicità di drammaturgo; lo rilevò già la critica italiana alla rappresentazione del lavoro due stagioni fa. L'attenzione alla provincia americana, la giustezza della prospettiva da cui è guardata, non si unisce qui ad una proporzionata distribuzione dei fatti, che, accavallandosi in numero eccessivo (eccessivo soprattutto per l'eccezionalità delle situazioni in poco tempo e spazio), rendono faticoso e improbabile l'arco dell'azione. Si pensi che, ad un tempo, un marito lascia il tetto coniugale, la figliola adolescente si innamora per la prima volta e vede il fidanzato morire tragicamente, la sorella della moglie abbandonata svela d'essere sposata ad un impotente, il marito fedifrago viene licenziato dal posto dopo una vita di lavoro, e via dicendo o, meglio, sommando. Il film, a detta dei titoli di testa, si rifà all'edizione teatrale curata a Broadway da Elia Kazan, e infatti la sceneggiatura non distoglie per esempio, da un luogo pressocché fisso d'azione, il classico soggiorno borghese. Tuttavia, tra tanto ciarpame che soffoca le buone intenzioni dell'autore, la regia di Delbert Mann riesce a dare qualche credibilità all'insieme, facendo dimenticare quanto c'è di verboso e convenzionale attraverso una sapiente cura della recitazione, che poggia su una adattissima Dorothy McGuire, su un Robert Preston squadrato e impulsivo, di schietta semplicità paesana (un attore restituito dopo anni di silenzio a un meritato rango di protagonista), su una Angela Lansbury tolta all'eterno « cliché » di antagonista antipatica e svelata in sue note umane rese con bella partecipazione. Insomma, senza superare i limiti di fondo, Mann ha trovato nel soggetto abbastanza da trarne fuori un proseguimento ideale alle tremende solitudini di* Marty, *di* Bachelor's Party *ed anche di* Separate Tables *e di* Middle in the Night: *uomini mediocri, isolati, incapaci di reagire clamorosamente, e accanto a loro la donna come incomprensione e lontananza (qui il personaggio di Cora, la moglie che perdona ma non capisce e non si adatta). Una testimonianza, se non altro, della perdurante coerenza di Delbert Mann, anche senza l'apporto di Chayefsky, ai suoi singolari — per Hollywood — e dolenti temi iniziali.* (E.G.L.).

DESIRE IN THE DUST (Desiderio nella polvere) — **r.:** William F. Claxton - **s.:** da un romanzo di Harry Whittington - **sc.:** Charles Lang - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Lucien Ballard - **m.:** Paul Dunlap - **scg.:** Ernst Fegte, John Mansbridge - **mo.:** Richard Farrell - **int.:** Raymond Burr (col. Ben Marquand), Martha Hyer (Melinda Marquand), Joan Bennett (signora Marquand), Kenn Scott (Lonnie Wilson), Brett Halsey (dott. Ned Thomas), Edward Binns (Luke Connett), Maggie Mahoney (Maude Wilson), Douglas Fowley (Zuba Wilson), Kelly Thordsen (sceriffo Otis Wheaton), Rex Ingram (Burt Crane), Anne Helm (Cass Wilson), Irene Ryan (Nora Finney), Jack Ging (Peter) - **p.:** William F. Claxton per la Associated Producers - **o.:** U.S.A., 1960 - **d.:** 20th Century-Fox.

DEVETI KRUG (Il nono cerchio) — **r.:** France Stiglic - **d.:** regionale.
Vedere giudizio di E. G. Laura a pag. 32 *e dati a pag.* 40 *nel n.* 5-6, *maggio-giugno* 1960 (*Cannes* '60).

DEVIL BAT, The (Notti di terrore) — **r.:** Jean Yarborough - **s.:** George Bricker - **sc.:** John Thomas Neville - **f.:** Arthur Martinelli - **mo.:** Holbrook N.

Todd - **int.**: Bela Lugosi, Suzanne Kaaren, Dave «Tex» O'Brien, Guy Usher, Yolande Mallot, Donald Kerr, Edward Mortimer, Gene O'Donnell, Alan Baldwin, John Ellis, Arthur Q. Bryan, Hal Price, John Davidson, Wally Rairdon - **p.**: Jack Gallagher per la P.R.C. (Producers Releasing Corp.) - **o.**: U.S.A., 1940 - **d.**: regionale.

DOCTOR BLOOD'S COFFIN (La bara del dottor Sangue) — **r.**: Sidney J. Furie - **s.** e **sc.**: Jerry Juran - **adatt.**: James Kelly, Peter Miller - **f.** (Eastmancolor): Stephen Dade - **m.**: Buxton Orr - **scg.**: Scott MacGregor - **mo.**: Tony Gibbs - **int.**: Kieron Moore (Peter Blood), Hazel Court (Linda Parker), Ian Hunter (dott. Robert Blood), Fred Johnson (Tregaye), Andy Alston (Beale), Gerald C. Lawson (Morton), Kenneth J. Warren (serg. Cook), Paul Hardtmuth (professore), Paul Stockman (Steve Parker), John Romane (Hanson) - **p.**: George Fowler per la Caralan Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Dear Film.

DOCTOR IN LOVE (Si spogli... dottore!) — **r.** Ralph Thomas - **s.**: dal romanzo di Richard Gordon - **sc.**: Nicholas Phipps - **f.** (Eastmancolor): Ernest Steward - **m.**: Bruce Montgomery - **scg.**: Maurice Carter - **mo.**: Alfred Roome - **int.**: Michael Craig (dott. Hare), Leslie Phillips (dott. Burke), James Robertson Justice (sir Lancelot Spratt), Virginia Maskell (dottoressa Nicolina Barrington), Nicholas Phipps (dott. Cardew), Reginald Beckwith (Wildewinde), Joan Sims (Alba), Liz Fraser (Leonora), Ambrosine Phillpotts (Lady Spratt), Carole Lesley (Kitten Strudwick), Moira Redmond (Sally Nightingale), Irene Handl (prof. MacRitchie), Michael Ward (suo assistente), Ronnie Stevens (Harold Green), Nicholas Parsons (dott. Hinxman), John Le Mesurier (Mincing), Fenella Fielding (signora Tadwich), Esma Cannon (fisioterapista) - **p.**: Rank / Betty Box-Ralph Thomas Production - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Rank.

DOCTOR'S DILEMMA, The (Il dilemma del dottore) — **r.**: Anthony Asquith - **s.**: dalla commedia di George Bernard Shaw - **sc.**: Anatole de Grunwald - **f.** (Metrocolor): Robert Krasker - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Paul Sheriff - **c.** Cecil Beaton - **mo.**: Gordon Hales - **int.**: Leslie Caron (Jennifer Dubedat), Dirk Bogarde (Louis Dubedat), John Robinson (sir Colenso Ridgeon), Felix Aylmer (sir Patrick Cullen), Alastair Sim (Cutler Walpole), Robert Morley (sir Ralph Bloomfield Bonington), Michael Gwynn (dott. Blenkinsop), Maureen Delaney (Emmy), Alec McCowen (Redpenny), Gwenda Ewen (Minnie), Colin Gordon (l'uomo del giornale), Terence Alexander, Derek Prentice, Peter Sallis, Clifford Buckton - **p.**: Anatole de Grunwald e Pierre Rouve per la Anatole de Grunwald-Anthony Asquith Production - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: M.G.M.

DOKURITSU GURENTAI (L'avamposto dei disperati) — **r.**, **s.** e **sc.**: Kihachi Okamoto - **f.**: Jyo Aizawa - **m.**: Masaru Satoh - **scg.**: Iwao Akune - **mo.**: Naboru Watarai - **int.**: Toshiro Mifune (capitano Kodama), Makoto Satoh (serg. Ohkubo), Ichiro Nakatani (serg. Ishii), Izumi Yukimura (Tomi), Tadao Nakamura (aiutante di campo), Michiro Ninami (comand. avamposto), Kohji Tsuruta (un bandito), Misa Uehara (sorella del bandito), Yosuke Natsuki (ten. Niwa), Tatsuyoshi Ebara (caporale Nakamura) - **p.**: Yukoh Tanaka per la Toho Co. - **o.**: Giappone, 1960 - **d.**: Warner Bros.

ELMER GANTRY (Il figlio di Giuda) di Richard Brooks.
Vedere recensione di Tino Ranieri e dati in questo numero.

ENNEMI DANS L'OMBRE, L' (Il sindacato del crimine) — **r.**: Charles Gérard - **s.**: Pascal Jardin - **sc.**: P. Jardin, Ch. Gérard - **f.**: Arthur Raimondo - **m.**: Raymond Bernard - **sc.**: Jacques Mély, Jacques Mawart - **mo.**: Bernard Lefèvre - **int.**: Roger Hanin (Serge Cazals), Bernard Blier (capo del controspionaggio francese), José Luis de Villalonga (Georges Dandieu), Estella Blain (Violaine), Michel Vitold, Lise Delamare, Fabienne Dali, Papouf, Claude Cerval, Jean Barthet, Lucky, Yves Barsacq, Gennevièye Thénier, Roland Millet, Danièle Denis - **p.**: Filmatec - **o.**: Francia, 1960 - **d.**: regionale.

ENTERTAINER, The (Gli sfasati) — **r.**: Tony Richardson - **s.**: dalla commedia di John Osborne - **sc.**: John Osborne, Nigel Kneale - **f.**: Oswald Morris - **m.**: John Addison - **scg.**: Ralph Brinton - **mo.**: Alan Osbiston - **int.**: Laurence

Olivier (Archie Rice), Joan Plowright (Jean), Brenda de Banzie (Phoebe Rice), Alan Bates (Frank), Roger Livesey (Billy), Shirley Anne Field (Tina), Thora Hird (signora Lapford), Daniel Massey (Graham), Miriam Karlin (soubrette), Geoffrey Toone (Hubbard), Albert Finney (Mick), James Culliford (Cobber Carson), Gilbert Davis (fratello Bill), Tony Longridge (Lapford), McDonald Hobley (lui stesso), Charles Gray (giornalista), Anthony Oliver (intervistatore) - **p.**: Harry Satzman e John Croydon per la Woodfall/Holly - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Indief.

EROE DEL NOSTRO TEMPO, Un — **r.**: Sergio Capogna - **d.**: Indief.
Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 30 *e dati a pag.* 31 *del n.* 11, *novembre* 1959 *(Informativa di Venezia).*

ESTER E IL RE / ESTHER AND THE KING — **r.**: Raoul Walsh - **s.** e **sc.**: R. Walsh e Michael Elkins - **f.** (Cinemascope, Technicolor stampata in De Luxe Color): Mario Bava - **scg.**: Giorgio Giovannini - **arred.**: Massimo Tavazzi - **c.**: Anna Maria Fea - **mo.**: Jerry Webb - **m.**: Francesco A. Lavagnino, Roberto Nicolosi - **int.**: Joan Collins (Ester), Richard Egan (re Assuero), Denis O'Dea (Mordecai), Sergio Fantoni (Haman), Rick Battaglia (Simone), Renato Baldini (Klidrates), Folco Lulli (Tobia), Gabriele Tinti (Samuele), Daniella Rocca (regina Vashti), Rosalba Neri (Keresh), Robert Buchanan (Hegai), Anita Todesco - **p.**: Raoul Walsh e John Twist per la Galatea - **o.**: Italia-U.S.A., 1960 - **d.**: 20th Century Fox.

ESTHER AND THE KING — v. **Ester e il re.**

EXPRESSO BONGO (Espresso Bongo) — **r.**: Val Guest - **s.**: dalla commedia di Wolf Mankowitz - **sc.**: Wolf Mankowitz - **f.** (Dyaliscope): John Wilcox - **m.** e **canzoni**: Robert Farnon, Val Guest, Norrie Paramor, Bunny Lewis, Paddy Roberts - **scg.**: Tony Masters - **mo.**: Bill Lenny - **coreogr.**: Kenneth Macmillan - **int.**: Laurence Harvey (Johnny Jackson), Sylvia Syms (Maisie King), Yolande Donlan (Dixie Collins), Cliff Richard (Bongo Herbert), Meier Tzelniker (Mayer), Gilbert Harding (lui stesso), Ambrosine Phillpotts (Lady Rosemary), Eric Pohlmann (Leon), Martin Miller (Kakky), Avis Bunnage (signora Rudge), Wilfrid Lawson (signor Rudge), Barry Lowe (Burns), Hermione Baddeley (Penelope), Kenneth Griffith (Charlie), Reginald Beckwith (rev. Tobias Craven), Susan Hampshire, Peter Myers, Susan Burnet, Norma Parnell, Roy Everson, Patricia Lewis, Copeland Lawrence, Lisa Peake, Katherine Keeton, Christine Phillips, Sylvia Steele, Paula Barry, Rita Burke, Maureen O'Connor, Patty Dalton, Pamela Morris - **p.**: Val Guest e Jon Penington per la Conquest - **o.**: Gran Bretagna, 1959 - **d.**: M.G.M.

FACTS OF LIFE, The (Un adulterio difficile) — **r.**: Melvin Frank **s.** e **sc.**: Norman Panama, Melvin Frank - **f.**: Charles Lang, jr. - **m.**: Leigh Harline - **scg.**: J. Macmillan Johnson, Kenneth A. Reid - **mo.**: Frank Bracht - **int.**: Bob Hope (Larry Gilbert), Lucille Ball (Kitty Weaver), Ruth Hussey (Mary Gilbert), Don De Fore (Jack Webster), Louis Nye (Charles Busbee), Philip Ober (Doc Mason), Marianne Stewart (Connie Mason), Peter Leeds (Thompson), Hollis Irving (Myrtle Busbee), William Lanteau (impiegato delle United Airlines), Robert F. Simon (impiegato albergo), Louise Beavers (cameriera negra), Mike Mazurki (il marito del motel) - **p.**: Norman Panama e Hal C. Kern per la H.L.P. Panama and Frank Production - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Dear Film.

FANTASMI A ROMA — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.** e **sc.**: Ennio Flaiano, A. Pietrangeli, Sergio Amidei, Ettore Scola, Ruggero Maccari - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **m.**: Nino Rota - **scg.**: Mario Chiari, Enzo Del Prato - **c.**: Maria De Matteis - **mo.**: Eraldo da Roma - **int.**: Marcello Mastroianni (Reginaldo / Federico), Sandra Milo (Flora), Tino Buazzelli (Frà Bartolomeo), Vittorio Gassman (Caparra, pittore « maledetto »), Eduardo De Filippo (principe di Roviano), Belinda Lee (Eileen), Claudio Gora (l'ingegnere), Ida Galli (Carla), Franca Marzi (Nella), Lilla Brignone (la regina), Michele Riccardini (Antonio), Enzo Cerusico - **p.**: Franco Cristaldi per la Lux-Vides-Galatea - **o.**: Italia, 1961 - **d.**: Lux.

FERRAGOSTO IN BIKINI — **r.**: Marino Girolami - **s.** e **sc.**: Carpi, Dipas, M. Girolami - **f.** (Eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Walter Chiari (rev. Harris), Enio Girolami (Dario), Heliana Padé (Denise), Lauretta Masiero (Paola), Marisa Merlini (Marta), Raimondo Vianello (rag. Piccoli), Bice Valori (Gladys), Gérard Landry (Franz), Mara Fié (Elena), Mario Carotenuto (Bonaccorsi), Luigi Pavese (comm. Cazzaniga), Carlo Delle Piane (Carlo), Toni Ucci (Raf), Nietta Zocchi (signora Porro), Tiberio Murgia (agente Carmelo Pappalardo), Pina Gallini (signora anziana sulla spiaggia), Mimmo Poli (proprietario del dancing), Valeria Fabrizi (Nanà), Alberto Talegalli, Enzo Garinei, Dorika Dori, Ciccio Barbi, Silvio Bagolini, Quartetto Cetra, Marisa Quattrini, Lucy Mauro, Françoise De Quental - **p.**: Cinematografica M. G. - **o.**: Italia, 1960 - **d.**: Euro.

FIERCEST HEART, The (La carovana dei coraggiosi) — **r.**: George Sherman - **s.**: dal romanzo di Stuart Cloete - **sc.**: Edmund H. North - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): Ellis W. Carter - **m.**: Irving Gertz - **scg.**: Duncan Cramer, George Van Marter - **cor.**: Roy Fitzell - **mo.**: Richard Billings - **int.**: Stuart Whitman (Bates), Juliet Prowse (Francina), Ken Scott (Harry Carter), Raymond Massey (Willem), Geraldine Fitzgerald (Tante Maria), Rafer Johnson (Nzobo), Michael David (Barent Bayer), Eduard Franz (Hugo Bauman), Edward Platt (Madrigo), Dennis Holmes (Peter), Rachel Stephens (Sarah), Alan Caillou (magg. Adrian), Hari Rhodes (Hendrik), Katherine Henryk (signora Adrian), Oscar Beregi (Klaas) - **p.**: George Sherman per la 20th Century Fox - **o.**: U.S.A., 1961 - **d.**: 20th Century Fox.

FIESTA EN EL CARIBE (Baldoria nei Caraibi) — **r.**: Ubaldo Ragona e J. L. Zavala - **s.**: Alessandro Maggiora-Vergano - **sc.**: Alessandro Maggiora-Vergano, U. Ragona, J. L. Zavala, Barbero - **f.** (Vistavision, Ferraniacolor): M. Fernandez Mila e Nino Mangelli - **m.**: Pagan-Ramirez Angel - **scg.**: naturale - **mo.**: U. Ragona - **int.**: balletto di Wilbert Bradley, Raul del Castillo e la sua Orchestra, Consuelo F. Vera, Jéronimo Montero, Julie Anna, Anna Preham, Van Perkins, Byron Cutler, i The King Men, il Balletto di Trinidad - **p.**: Tarfe Films-Aretusa e Doxa - **o.**: Spagna-Italia, 1957-58 - **d.**: Filmar.

FILLE DE HAMBOURG, La (La ragazza d'Amburgo) — **r.**: Yves Allégret - **s.** e **sc.**: José Bénazéraf, Frédéric Dard, Maurice Aubergé - **f.**: Armand Thirad - **m.**: Jean Ledrut - **scg.**: Robert Guisgand - **mo.**: Claude Nicole - **int.**: Daniel Gélin (Pierre), Hildegarde Neff (Maria), Jean Lefebvre (Georges), Daniel Sorano (Jean Marie), Frédéric O'Brady (barman) - **p.**: Films Univers - **o.**: Francia, 1958.

FIVE GOLDEN HOURS — v. **CINQUE ORE IN CONTANTI.**

4-D MAN (Delitto in 4a dimensione) — **r.**: Irvin Shortess Yeaworth, jr. - **s.**: Jack H. Harris - **sc.**: Theodore Simonson, Cy Chermak - **f.** (De Luxe Color): Ted J. Pahle - **m.**: Ralph Carmichael - **scg.**: William Jersey - **mo.**: William B. Murphy - **int.**: Robert Lansing (Scott Nelson), Lee Meriwether (Linda Davis), James Congdon (Tony Nelson), Robert Strauss (Roy Parker), Edgar Stehli (Carson), Jasper Deeter (Welles), Guy Raymond (Fred), Dean Newman (dott. Schwartz), Patty Dyke (Marjorie Sullivan), George Kayara (serg. Todaman), Elbert Smuiyh (capitano Rogers), Chick James (B-Girl) - **p.**: Jack H. Harris e Irvin Shortess Yeaworth, jr. per la Fairciew - **o.**: U.S.A., 1959 - **d.**: Warner Bros.

FRAU WARRENS GEWERBE (La professione della signora Warren) — **r.**: Akos von Rathony - **s.**: dalla commedia di George Bernard Shaw - **adatt.**: Anatole de Grunwald - **sc.**: Eberhard Keindorff, Johanna Sibelius - **f.**: Albert Benitz - **m.**: Siegfried Franz - **scg.**: Herbert Kirchhoff e Albert Becker - **c.**: Paul Seltenhammer - **mo.**: Alice Ludwig-Rasch - **int.**: Lilli Palmer (signora Kitty Warren), Johanna Matz (Vivie, sua figlia), O. E. Hasse (sir George Crofts), Helmut Lohner (Frank), E. F. Fürbringer (architetto Pread), Rudolf Vogel, Elisabeth Flickenschildt, Erni Mangold, Ann Savo, Marlene Riphahn, Christiane Nielsen - **p.**: Real Film - **o.**: Germania Occ., 1959 - **d.**: Filmeselezione.

Vedere giudizio di Giulio Cesare Castello a pag. 74 *del n.* 3-4, *marzo-aprile* 1960 (*Mar del Plata,* 1960).

FULL TREATMENT, The (La morsa) — **r.**: Val Guest - **s.**: da un romanzo di Ronald Scott Thorn - **sc.**: Val Guest, Ronald Scott Thorn - **f.** (Megascope): Gilbert Taylor - **m.**: Stanley Black - **scg.**: Tony Masters - **mo.**: Bill Lenny - **int.**: Ronald Lewis (Alan Colby), Diane Cilento (Denise Colby), Claude Dauphin (dott. Prade), Françoise Rosay (signora Prade), Bernard Braden (Harry), Katya Douglas (Connie), Anne Tirard (Nicole), Barbara Chilcott (baronessa de la Vaillon), Edwin Styles (dott. Roberts), George Merritt (dott. Manfield) - **p.**: Hilary / Falcon - Val Guest Production - **o.**: Gran Bretagna, 1960 - **d.**: Columbia Ceiad.

G. I. BLUES (Café Europa) — **r.**: Norman Taurog - **s.** e **sc.**: Edmond Beloin, Henry Garson - **f.** (Technicolor): Loyal Griggs - **m.**: Joseph J. Lilley - **scg.**: Hal Pereira, Walter Tyler - **cor.**: Charles O'Curran - **mo.**: Warren Low - **int.**: Elvis Presley (Tulsa McCauley), Juliet Prowse (Lili), Robert Ivers (Cooky), Leticia Roman (Tina), James Douglas (Rick), Sigrid Maier (Marla), Arch Johnson (serg. McGraw) - **p.**: Hal Wallis e Paul Nathan per la Hal Wallis - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Paramount.

GIGANTI DELLA TESSAGLIA, I (Gli Argonauti) — **r.**: Riccardo Freda - **s.** e **sc.**: Giuseppe Masini, Mario Rossetti, R. Freda - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Vaclav Vich, Raffaele Masciocchi - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Franco Lolli - **c.**: Mario Giorsi - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Roland Carey (Giasone), Ziva Rodann (Creusa), Alberto Farnese (Adrasto), Nadine Duca, Gil Delamare, Taki Karas, Moira Orfei, Cathia Caro (Aglaia), Luciano Marin (Euristeo), Alfredo Varelli, Massimo Girotti (Orfeo), Lilia Landi, Maria Teresa Vianello, Pietro Tordi, Alberto Sorrentino, Nando Tamberlani, Raimondo Magni, Giovanni Sabbatini, Tino Vetrani, Pietro Capanna, Franco Gentili, Jacques Stani, Salvatore Furnari, Gualberto Titta, Alfredo Zammi, Nando Angelini, Alice Clements, Massimo Pianforini, Paolo Gozlino, Raffaele Baldassarre - **p.**: Virgilio De Blasi per l'Alexandra Produzioni Cinematografiche / Société Cin. Lyre - o.: Italia-Francia, 1960 - **d.**: Filmar.

GIRL OF THE NIGHT (Ragazza per un'ora) — **r.**: Joseph Cates - **s.** e **sc.**: Ted Berkman, Raphael Blau - **f.**: Joseph Brun - **m.**: Sol Kaplan - **scg.**: Charles Bailey - **mo.**: Aram A. Avakian - **int.**: Anne Francis (Bobbie Williams), Lloyd Nolan (dott. Mitchell), Kay Medford (Regina), John Kerr (Larry), Eileen Fulton (Lisa), Arthur Storch (Jason Franklin), James Broderick (Dan Bolton), Lauren Gilbert (Shelton), Julius Monk (Stan) - **p.**: Max Rosenberg per la Vanguard - **o.**: U.S.A., 1960 - **d.**: Warner Bros.

GOLIATH CONTRO I GIGANTI — **r.**: Guido Malatesta - **r. II. unità**: Jorge Grau - **s.**: Cesare Seccia - **sc.**: Gianfranco Parolini, Giovanni Simonelli, Arpad De Riso, C. Seccia, Sergio Sollima - **f.** (Supertotalscope, Eastmancolor): Alejandro Ulloa - **m.**: Carlo Innocenzi - **scg.**: Ramiro Gomez e Carlo Santonocito - **c.**: Vittorio Rossi - **mo.**: Mario Sansoni, Edmondo Lozzi - **int.**: Brad Harris, Gloria Milland, Barbara Carroll, Fernando Rey, Angel Aranda, Mimmo Palmara, Carmen De Lirio, Fernando Sancho, Ray Martino, José Rubio, Lina Rosales, Ignazio Dolce, Luigi Marturano, Nello Pazzafini, Manuel Arbò, Ruffino Inoles, Gianfranco Gasparri, Francisco Bernar, Angel Ortiz, Luis Marco - **p.**: Cesare Seccia e Manuel Perez per la Cineproduzioni Associate / Procusa - **o.**: Italia-Spagna, 1961 - **d.**: Filmar.